3 1761 07353772 2

Petković, Wladimir
Ein fruhchristliches Elfenbeinrelief im National-museum zu München

NK
5870
P45

Publication 1110

Dem geehrten Herrn R. Erasmus, st. hist. art
zur Erinnerung
W. Petković
III 1905. Wien

EIN FRÜHCHRISTLICHES ELFENBEINRELIEF

IM NATIONALMUSEUM ZU MÜNCHEN.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

WLADIMIR PETKOWIĆ

AUS LIVADITZA (SERBIEN).

HALLE a. S.
HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & CO.
1905.

UNIVERSITY OF TORONTO
APR 1 1971
LIBRARY

NK
5870
P45

In höchst origineller Weise sind auf dem Relief, von welchem wir zu sprechen haben, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi in einem Bilde zusammengestellt. Die erste Scene ist klar dargestellt, die zweite aber mehr angedeutet. Dadurch war die Veranlassung zu den verschiedenartigen Erklärungen des ganzen Bildes gegeben. Bock (1) findet, dass wir hier die Auferstehung mit den drei Marien am Grabe combiniert haben. Kondakoff verhält sich ebenso skeptisch gegen die Scene der Himmelfahrt und bezeichnet die ganze Darstellung als Auferstehung Christi. In den zwei Aposteln, die hier bei der Scene der Himmelfahrt erscheinen, sieht er zwei schlafende Wächter. Es wäre, nach seiner Meinung, unmöglich, sie als Apostel zu charakterisieren, da sie in den Darstellungen der Himmelfahrt niemals schlafend erscheinen. Kondakoff betont weiter noch einige Umstände, welche gegen die Himmelfahrt sprechen: Die Zahl der Apostel in der Scene der Himmelfahrt sei gewöhnlich zwölf und werde niemals auf zwei reduziert. Nur in der Zeit vom VI. bis IX. Jahrhundert lasse sich diese Art der Darstellung nachweisen, in welcher die Hand Gottes den hinaufsteigenden Christus aufnimmt (2).

Wir müssen vor Allem betonen, dass wir vor dem Jahre 1000 keine eigentliche Darstellung der Auferstehung Christi haben. Diese ist erst seit dem 11. Jahrhundert in der Kunst nachweisbar (3). In grosser Zahl aber beginnen die Darstellungen dieses Sujets erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts (4). Aus diesem Grunde ist es unmöglich für die Kunst, vor dem 11. Jahrhundert eine Combination

der Grabesscene mit der Auferstehung anzunehmen; am wenigsten für die Kunst der frühchristlichen Epoche. Wir werden weiter sehen, dass der Besuch der Frauen am Grabe ebenso der altchristlichen wie der carolingisch-ottonischen Kunst als Auferstehung Christi gedient hat. Durch die Darstellung der Scene der drei Marien am Grabe wurde die Darstellung der Auferstehung ersetzt. Diese letzte Scene war also bei dem vorliegenden Relief schon in der Darstellung der drei Frauen am Grabe vorgeführt. Eine Combination dieser beiden Vorgänge wäre deswegen in dieser Zeit pleonastisch und ganz unwahrscheinlich.

Man muss annehmen, dass es die Scene der Himmelfahrt Christi ist, welche auf dem Münchener Relief vorkommt. Die Himmelfahrt solcher Art ist schon in der frühchristlichen Kunst nachweisbar. Auf einem sehr fragmentiertem Sarcophag in Servanne (5) (in der Nähe von Arles) lässt sich die Scene der Himmelfahrt Christi erkennen. Die Darstellung ist stark beschädigt, aber es ist eine Beschreibung von Peiresc (aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts) in einer Handschrift in der Bibl. Nationale zu Paris (fonds latins N. 6012. fol. 46.) erhalten und dazu noch eine wohl missverstandene, aber für die Beurteilung des ursprünglichen Zustandes kostbare Nachbildung von dem Schauspieler Beauméni (um 1783) (6). Die Beschreibung von Peiresc lautet: Ascensio in coelum. Sublatus hic videtur Christus a manu de coelo veniente, respicientibus discipulis prostratis. Christus schreitet in sehr lebhaftem Schritte nach oben, wo sich ihm die Hand Gottes entgegenstreckt. (Obwohl die Hand jetzt fehlt, nach der Beschreibung von Peiresc war sie früher unzweifelhaft da. Bei Beauméni steht an ihrer Stelle eine brennende Lampe: ein Missverständnis, das klar genug dafür spricht, dass die Hand da früher vorhanden war.) Die Haltung Christi und der beiden Apostel, die ebenso hier wie auf dem Münchener Relief dargestellt sind, findet ihre vollständige Analogie auf der Münchener Tafel. Es lassen

sich aber auf den gallischen Sarcophagen noch zwei Beispiele derselben Art der Darstellung nachweisen: Ein Fragment von einem Sarcophag (7) zeigt im Relief eine Figur, welche durch ihre Haltung an den Christus auf der Münchener Tafel stark erinnert. Das zweite Beispiel haben wir ebenso auf dem Fragment eines Sarcophags in Clermont (8).

Man kann nicht zweifeln, dass in allen diesen Beispielen die Scene der Himmelfahrt Christi dargestellt ist. Wir haben da die ersten nachweisbaren Beispiele für den Typus, welcher sich später im Abendlande weiter ausbildet. Der Typus ist aber hier nur andeutungsweise behandelt. Der Künstler hat in die Composition nur soviel hineingezogen, als unbedingt zum Verständnis des Dargestellten notwendig war. Diese Vereinfachung entsprach vollständig dem Charakter der altchristlichen Kunst, wie es aus den anderen Scenen ersichtlich ist.

Die Zusammenstellung der Grabesscene mit der Himmelfahrt Christi ist wohl sehr originell, doch reihen sich die beiden Scenen aneinander an schon auf dem erwähnten Sarcophag in Servanne. Die beiden grossen biblischen Ereignisse sind auch auf einigen frühchristlichen Reliefs am engsten verbunden. Auf den Ampullen von Monza (9) finden wir auf einer Seite die Auferstehung (in der Form der Frauen am Grabe), auf der anderen die Himmelfahrt Christi dargestellt. Für die spätere Zeit lässt sich eine solche Verbindung öfters nachweisen (10). Auf den byzantinischen „Tafeln der zwölf Feiertage“ kommt regelmässig nach der Scene der Auferstehung jene der Himmelfahrt Christi (11). In der Reihe der grossen Feiertage scheint diese Folge ganz natürlich. In der carolingischen Kunst treffen wir auf den Elfenbeinreliefs die Zusammenstellung der Grabesscene mit der Kreuzigung. Dieser Unterschied in der Combinierung der biblischen Darstellungen hat offenbar seine Gründe in der verschiedenen Auffassung der zwei Epochen. Die Möglich-

keit der Zusammenstellung der Auferstehung und Himmelfahrt wird dadurch keineswegs in Frage gestellt. Diese beiden biblischen Vorgänge konnten aus mehreren Gründen in einem Bilde nebeneinander gestellt werden. Vor allem nach den Worten des Symbolums: et resurrexit tertia die et ascendit ad coelos. Es ist weiter bekannt, dass das Fest der Himmelfahrt Christi von dem Feste der Auferstehung immer abhängig war und nur in Verbindung mit diesem im kirchlichen Kalendarium vorkommt (quadragesima Paschae). Pokrowski (12) weist auf eine Stelle in Act. apost. hin: Hunc Jesum resuscitavit Deus, cuius omnes nos testes sumus. Dextera igitur Dei exaltatus et promissione Spiritus sancti accepta a Patre, effudit hunc quem videtis, et auditis (II, 32—33). Das sind die Worte Petri, die Pokrowski auf dem Münchener Relief illustriert sieht. Eine Stelle in Gregor von Nyssa (Migne Cursus patrologiae graecae Band 46. S. 629: *οἱ ἀπόστολοι κηφύττοντες το εὐαγγέλιον ἔλεγον τόν χριστὸν ἐγηγέθαι ὑπὸ τοὺ Πατρὸς διὰ τό τῶν ἀκουόντων ἀσθενὲς, εὐπαράδεκτον τὸν γόγον ταύτῃ κατασκευάζοντες*), die als Kommentar dieser Worte des Apostelfürsten dient, lässt uns die Tendenz einer solchen Darstellung im Bilde erklären. Wir dürfen ebenso nicht vergessen, dass auch in den Formeln der Messe die Passion, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi jeden Tag nebeneinander wiederholt werden. So nach Offertorium: Suscipe, sancta Trinitas, hanc oblationem, quam tibi offerimus ob memoriam passionis, resurrectionis et ascensionis Jesu Christi Domini Nostri etc. Dann nach der Consecration: Unde et memores, Domine, . . . eiusdem Christi, filii tui, Domini nostri tam beatae passionis, nec non et ab inferis resurrectionis, sed in caelos gloriosae ascensionis etc. Die Zusammenstellung der beiden grossen biblischen Ereignisse konnte also ihre Gründe haben.

Es gibt in der Kunstgeschichte kaum ein Kunstwerk, bei dem die Meinungen, was die Datierung und die

Provenienz anbelangt, so geteilt sind, wie es mit dem Münchener Relief der Fall ist. Von dem IV. bis zum XI. gibt es fast kein Jahrhundert, welches nicht beehrt war, dieses kostbare Stück für sich in Anspruch zu nehmen.

Für das IV. Jahrhundert sind:

Stuhlfauth (13): Die Flügellosigkeit des Engels „stellt in Bezug auf die Entstehungszeit das klare Dilemma: entweder vor dem fünften Jahrhundert oder ein Werk der carolingischen Renaissance. Jenes ist notwendig, weil letzteres unmöglich;" Mommert (14); Sepp (15) (der sogar der Meinung ist, dass die Tafel auf Befehl der Kaiserin Helena in Jerusalem selbst angefertigt war); Tobbler (16); Messmer (17): „. . . (ich) stehe nicht an, dies Elfenbeinrelief in das IV. Jahrhundert zu setzen und die hier dargestellte heil. Grabkapelle, um welche Konstantin die grosse Rotunde baute, für das echte und älteste Abbild des konstantinischen Prachtbaues zu erklären;" Venturi (18), welcher findet, dass alle antiken kaiserlichen Mausoleen, in Rom wie in Central-Syrien, in ihren Grundzügen dieselbe Struktur zeigen, wie der Grabbau des Münchener Reliefs; Rossi (19), der in der Grabkapelle eher eine Schöpfung der künstlerischen Phantasie sieht, als eine wirkliche Abbildung des konstantinischen Baues; Richter (20); Schultze (23), von welchem das Münchener Relief an die Wende des IV. und V. Jahrhunderts gesetzt wird.

Bode (21) betrachtet es als ein spätrömisches Werk. Nach Dobbert (22) weisen die Trefflichkeit der Arbeit, die Freiheit der Bewegungen eher auf das IV. als auf das V. Jahrhundert hin. Swarzenski (24) sieht in ihm eine der edelsten altchristlichen Arbeiten des IV.—V. Jahrhunderts.

Für das V. Jahrhundert sind:

Kraus (25); Leitschuh (26); Springer (27); Friedrich (28): „Sie ist ungefähr gleichzeitig mit dem Diptychon Kaiser Valentinians III., stammt also aus der Zeit um 430 n. Chr. und zeigt uns in der Nachbildung

der Kapelle zu Jerusalem . . ., dass man damals die Werke der früheren Zeit, plastische wie architektonische, geflissentlich zu studieren und an ihnen sich zu begeistern pflegte;" E. Bertaux (41).

Weingärtner (29), Molinier (30), Jameson-Lady Eastlake (31) bezeichnen das V. oder das VI. Jahrhundert als Entstehungszeit der Münchener Tafel.

Haseloff (35) ist für die altchristliche Epoche und für die Zeit vor dem VI. Jahrhundert.

H. Semper (32) ist eher für das VI. als für das V. Jahrhundert, ebenso Gr. de Saint-Laurent (33).

Cust (34) ist für das VI. Jahrhundert (d. h. für die Zeit, in der sich die Trennung der ost- und weströmischen Schule vollzogen hat).

Waagen (36) hat die Vermutung geäussert, dies Meisterwerk werde dem VI. oder VII. Jahrhundert angehört haben, welcher Meinung sich auch Schnaase (37) einigermassen anschliesst: „sie dürfte byzantinischen Ursprungs und dem VI. bis VIII. Jahrhundert angehörig sein."

Westwood (38) setzt es ins IX. oder X. Jahrhundert.

Der Zeit Heinrichs II. (1002—1024) wird es von Förster (39) und B. Riehl (40) zugeschrieben. Der erste sagt: „Unstreitig gehört sie . . . zu den schönsten Zeugnissen früher Kunsttätigkeit in Deutschland." Der zweite: „Man kann wohl sagen, dass in diesem Relief die Antike noch . . . nachklingt . . . aber gewiss nicht, dass sie so anderartig mitspiele, dass das Relief in einer früheren Stilperiode entstanden sein müsse. Das Relief in das V. Jahrhundert zu setzen, erscheint schon deshalb bedenklich, weil es, abgesehen davon, dass die formale Behandlung doch nicht recht zu dieser Zeit stimmen will, schon dadurch sich wesentlich von der altchristlichen Kunst unterscheidet, dass es nicht, wie jene einfach der antiken Form christliche Gedanken unterlegt, sondern bereits das Resultat einer Kunst ist, welche die Darstellung ihrer Gegenstände selbständig formuliert hat und dadurch beginnt, eine eigene

Sprache zu reden, auch wenn sie für die Form noch vieles von ihrer Lehrmeisterin zu leihen nimmt."

In der Frage über die Provenienz variieren die Meinungen ebenso mannigfaltig, wie wir es bei der Bestimmung der Entstehungszeit gesehen haben. Messmer und Sepp proklamieren das Münchener Relief für morgenländisch; Dobbert denkt an Byzanz als seinen Entstehungsort (Rep. f. Kunstw. 1885. S. 272); Weingärtner sagt: „Ich bin genötigt, diese Arbeit . . . zu setzen . . . in das V. oder VI. Jahrhundert. Die geschickte Behandlung der Landschaft, der Realismus der Auffassung und der Ausführung, endlich das Motiv des Emporziehens und die durchaus wohlproportionierten, durchaus nicht zu kurz geratenen Verhältnisse, welche römischen Arbeiten eigen sind, machen mir die Entstehung auf griechischem Grund und Boden wahrscheinlich" (Mitteilungen der k. k. Central-Kommission Wien 1861. S. 110); Molinier sagt: „Mon argumentation est surtout basée sur les formes que revêt l'architecture dans ce . . . relief . . . Dans l'architecture latine, on chercherait vainement des monuments de cette forme, qui, au contraire, dut être commune dans les édifices d'Orient au V et au VI siécle" (Histoire des art appliqués à l'industrie I S. 65); Schnaase meint ebenso, dass dieses Relief eine byzantinische Arbeit ist (Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter IV$_2$. S. 656); Cust sagt: „unverkennbar byzantinisch" (The ivory workers of the Middle ages S. 58); E. Bertaux (L'art dans l'Italie meridionale S. 60): „Ces ivoires (d. h. Trivulzitafel und das Münchener Relief), comme les ampoules, proviennent, suivant toute vraisemblance, de la Palestine." Wir haben nur die bekannteren Anhänger der byzantinischen Provenienz angeführt.

Für die abendländische Provenienz sind: Kraus (Real-Encyklopädie I. S. 410); Vöge (Eine deutsche Malerschule S. 268. Anm. 1); Semper (Revue de l'art chrètien 1897. Les ivoires du X et du XI s. au musée national de Buda-

Pesth); Leitschuh (Geschichte der carolingischen Malerei S. 185): „die gedrungene Gestalt des Heilands, wie wir ihr auf Sarcophagreliefs begegnen; . . . die Figur Christi . . . in der Komposition nahe verwandt der Gestalt des die Gesetztafeln emfangenden Moses auf einem altchristlich-römischen Sarcophag im Louvre zu Paris (Garr. 324. n. 12) etc."; Tikkanen (Die Psalterillustration im Mittelalter S. 286); Stuhlfauth (Die altchristliche Elfenbeinplastik S. 62); Friedrich (Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen, Nürnberg 1883. S. 4): „die etwas zu gross geratenen Hände und das Gedrungene der Gestalten sowie die für die abendländische Kunst so charakteristischen Köpfe in ihrer, man möchte fast sagen, etwas derben Realistik, weisen das betreffende Relief zweifellos dem Abendlande zu; denn diese Merkmale wird man selbst in den frühesten byzantinischen Werken vergeblich suchen. Gerade das Hinneigen zu einer mehr realistischen Art der Darstellung war es eben, was der abendländischen Kunst früher oder später eine Zukunft verhiess, während die byzantinische Kunst den Keim der Schwindsucht schon bei ihrer Geburt in sich trug."

Aus diesem Chaos von verschiedenartigsten Meinungen lässt sich deutlich erkennen: der Mangel an einer positiven Grundlage, welche bei der Beurteilung der Kunstwerke als Ausgangspunkt dienen könnte; das Übergewicht des Subjektiven, welches manchmal seine Berechtigung in einem durch langen Verkehr mit den Denkmälern ausgebildetem Stilgefühl finden möchte; das Operieren mit unsicheren Beweisen und Zufälligkeiten. Wir werden in unseren Erörterungen über das gestellte Thema auf die Iconographie und stilkritische Untersuchung das ganze Gewicht legen und ein Kriterium in der Vergleichung mit den stilistisch und iconographisch verwandten Denkmälern suchen.

Die Iconographie der Frauen am Grabe.

Unsere Ausführungen über die Iconographie der Frauen am Grabe machen keinen Anspruch darauf, erschöpfend zu sein. Es ist nur jenes betont, was für die Entscheidung über die Provenienz und die Datierung des Münchener Reliefs unbedingt notwendig war. Eine ausführliche Exposition dieses Gegenstandes müsste für eine selbständige Arbeit reserviert werden. Die Quellen der Kunstdarstellung sind: Matth. 28, 1; Marc. 16, 1; Lucas 24, 1; Johannes 20, 1; Gesta Pilati 13.

Man hat immer auf die Mannigfaltigkeit der Kompositionen hingewiesen, als man von der Iconographie der Frauen am Grabe gesprochen hat und dabei die Unmöglichkeit betont, die zwischen Bild und Bild vorliegenden Abweichungen in Bezug auf ihre Gründe zu erklären. Man kommt wirklich immer zu diesem Resultat, wenn man von dem Standpunkte ausgeht, dass in den Darstellungen der Frauen am Grabe eine wörtliche Illustration der Evangelientexte zu suchen ist. Wir finden nämlich, dass die vier Evangelisten auf ziemlich verschiedene Weise diesen biblischen Vorgang erzählen und dass, was sie sagen, sehr schwer untereinander zu vereinigen ist. Die Zeit des Besuches der Frauen bezeichnet Matth. mit den Worten: vespere sabbati (28, 1); Marcus: valde mane (16, 1); Lucas: mane valde tempore (24, 1); Johannes: prima sabbati cum adhuc tenebrae essent (20, 1). Matth. spricht von dem Engel, welcher auf dem abgewälzten Steine vor dem Eingange zur Grabkammer sitzt; Marcus von einem sitzenden, mit weissen Gewändern bekleideten Jüngling, dem die Frauen im Innern des Grabbaues begegnen; Lucas von zwei Männern in glänzenden Gewändern, die vor den Frauen im Grabe selbst stehen; Johannes von zwei im Grabe sitzenden Engeln. Nach dem Matth. sind es zwei Frauen, die am Ostersonntag früh kommen, um den Leichnam des Herrn einzusalben, nach

Marcus sind es drei, nach Lucas mehrere Frauen, nach Johannes nur Magdalena. Matth. spricht von den durch die Erscheinung des Engels erschrockenen Wächtern des Grabes; die anderen Evangelisten schweigen davon. Nach Lucas kommt Petrus zum Grabe, um sich von der Auferstehung des Herrn zu überzeugen und sieht im Grabe linteamina sola (24, 12); nach Johannes aber sieht Petrus linteamina posita et sudarium, quod fuerat super caput eius, non cum linteaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum (20, 6—7).

Ein Künstler konnte sicher nicht auf die Idee kommen, bei solcher Verschiedenheit der Erzählung diesen oder jenen Evangelientext zu illustrieren. Ein solches Verfahren wäre für ihn desto peinlicher, als er in der exegetischen Litteratur nichts finden konnte, was im Stande gewesen wäre, die offenbaren Widersprüche der Evangelien auszugleichen. Ebenso verschieden wie die Erzählungen der heiligen Schrift sind auch die Kommentare der heil. Väter (42). Man kann also von einem Künstler nicht erwarten, dass er diesen biblischen Vorgang, bei dem die Meinungen der kirchlichen Autoritäten auseinandergehen, buchstäblich nach diesem oder jenem Evangelisten illustriert. Wir finden wirklich in der überreichen Menge der Darstellungen dieses biblisches Ereignisses nur sehr selten eine Darstellung, in welcher die Worte eines der Evangelientexte buchstäblich ins Bild übersetzt sind. Wo man die Illustration des Matthäusevangeliums finden könnte, sind gewöhnlich die Wächter ausgelassen oder kommen die Mischungen mit anderen Evangelien vor (Leichentücher). Am deutlichsten können wir dies in einer Miniatur des Utacodex von Niedermünster nachweisen. Die Bilder der vier Evangelisten sind da von Eckmedaillons umrahmt und in diesen Medaillons sind die Scenen angebracht, welche für die einzelnen Evangelisten besonders charakteristisch sind. Das sind vier Hauptereignisse aus dem Leben Christi (Geburt, Passion, Auferstehung, Himmelfahrt). Die Eckmedaillons

des Rahmens des Marcusbildes illustrieren selbstverständlich die Auferstehung. Eine Illustration dieses Vorganges nach dem Marcustext wäre hier ganz natürlich. Wir finden aber hier in der Grabesscene zwei Frauen dargestellt, was mit dem Texte des Marcusevangeliums keineswegs übereinstimmt. Und doch hat der Künstler nicht vergessen, über der Scene die obere Hälfte eines mit goldenem Strahlenkranz umgebenen Kopfes (= sol) darzustellen, was auf et valde mane . . . venerunt ad monumentum orto iam sole des Marcustextes offenbar hinweist (43).

Der Künstler hatte sich also keineswegs die Aufgabe gestellt, die Worte dieses oder jenes Evangeliums buchstäblich ins Bild zu übersetzen. Er war vielmehr durch eine ganz andere Idee angeregt, als er unternahm, die Scene der Frauen am Grabe im Bilde darzustellen. Wir werden sehen, dass er einmal durch die Idee der Auferstehung, das andere Mal durch die Idee der Verkündigung dieses freudigen Ereignisses geleitet war, als er die Scene der Frauen am Grabe darzustellen hatte. Diese Idee hatte in ihm also nicht die heil. Schrift, sondern, wie wir sehen werden, die Liturgie hervorgerufen. Die Evangelientexte kamen dabei nur so weit in Betracht, als sie als Grundlage des gesamten kirchlichen Lebens keineswegs umgangen werden konnten und als Unterlage der künstlerischen Darstellung dienen mussten. Für den Künstler war die Hauptsache, seine Idee klar zu machen. Sein Programm bestand im Wesentlichen in der Darstellung folgender Einzelheiten: das Grab Christi, dessen offene Thür am klarsten von dem grossen Ereignisse sprach; der Engel, welcher die Auferstehung verkündete; die Frauen, welche ihr frommer Geist herbeigeführt hatte, um den Leichnam ihres Herrn einzusalben, die Kriegsknechte, deren Stellung in dieser Scene verschiedenartig aufgefasst worden ist. Wir sehen dabei, dass die Scene einmal sehr reich ausgestaltet, und dass sie das andere Mal auf das Notwendigste beschränkt ist. Im Programm des Künstlers aber stand es, alles in die

Composition hereinzuziehen, was zum Verständnis des Dargestellten notwendig war. Die individuelle Initiative des Künstlers hatte dabei in der Ausführung seiner Idee mehr Anteil, als man es zu meinen pflegt. Das wird sich aus der Übersicht der einzelnen Momente, welche bei der Iconographie der Frauen am Grabe in Betracht kommen, noch klarer zeigen.

Die Composition. Was die Composition der Scene der Frauen am Grabe anbelangt, lässt sich in der frühchristlichen Zeit nur ein Typus deutlich ausscheiden, der auf den palästinensischen Ampullen in Monza (44) vertreten ist. In der Mitte erhebt sich der Grabesbau, rechts sitzt der Engel, links stehen die zwei Frauen. Die Wächter fehlen. Dieselbe Composition treffen wir auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (45). Auf einer Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig (46) befindet sich eine ähnliche Composition: links Engel, rechts zwei Frauen, unten die Wächter. Das Grab sollte die Mitte einnehmen, konnte aber aus technischen Gründen nicht dargestellt werden. Diesen Typus könnten wir als morgenländisch bezeichnen. Die Vorliebe für die centralisierenden Compositionen, welche sich in der morgenländischen Kunst beständig geltend macht, offenbart sich auch in der Form dieser Compositionen. Es ist das Grab Christi, welches im Centrum steht und zu dem alle Figuren convergieren. Die Idee der Auferstehung hat schon hier ihren Ausdruck gefunden.

Alle übrigen Compositionen, die uns auf den Denkmälern der frühchristlichen Zeit erhalten sind, zeigen in dieser Hinsicht keine Regelmässigkeit und lassen sich deswegen nicht zu einem bestimmten Typus vereinigen. Die Composition einer Darstellung der Frauen am Grabe auf einem altchristlichen Sarcophag in San Celso zu Mailand (47) ist verschieden von jenen in dem syrischen Rabula-Codex in der Laurenziana zu Florenz (49) und auf der Thür von S. Sabina in Rom (50). (Ganz irrtümlicher

Weise sieht Le Blant die Grabesscene auf einem gallischen Sarcophage dargestellt (48). Weit abweichend von allen diesen Compositionen sind zwei andere Darstellungen aus der altchristlichen Periode: auf einem Elfenbeinrelief im Schatze des Mailänder Domes (welche ebensogut eine andere Darstellung bedeuten könnte) (51) und auf einer Pyxis im Museum zu Sitten (52). Auf dem ersten Beispiele steht vor einem Gebäude, zu dem die Treppenstufen führen, ein Engel im Gespräch mit einer Frau. Auf dem zweiten sitzt der Engel auf dem Sarcophag (?), über welchem sich ein Ciborium erhebt. Je eine Frau nähert sich von rechts und von links. Hinter den Frauen steht je ein Mann, und rechts und links von diesen lagern die Wächter (auf der linken Seite drei, auf der rechten zwei Wächter).

In der frühmittelalterlichen (53) Kunst lassen sich im Allgemeinen zwei Typen unterscheiden: der byzantinische und der abendländische. Bei dem ersten Typus legt der Künstler den Hauptnachdruck auf die Rolle, welche der Engel in der Scene spielt: dieser wird ganz repräsentativ und in einer feierlichen Pose den Zuschauern vorgeführt; das Grab Christi erhält die bescheidene Form einer Felsenhöhle. Bei dem zweiten Typus concentriert sich die Aufmerksamkeit des Künstlers hauptsächlich auf das Grab Christi selbst. Dieser Typus zeigt sich weiter in zwei Formen: 1. In der Mitte des Bildes erhebt sich der Grabesbau, rechts und links sind der Engel und die Frauen angeordnet; 2. Der Grabesbau ist auf dem Bilde seitwärts dargestellt, vor oder neben ihm sitzt der Engel, den herbeikommenden Frauen zugewandt. Wir haben gesehen, dass die erste von diesen zwei Formen schon in der frühchristlichen Zeit nachweisbar und der morgenländischen Kunst eigen ist. Die abendländische Kunst schloss sich also hier einer alten Tradition an, welche im Morgenlande ihren Ursprung hatte. Auch ist es charakteristisch, dass bei den meisten mittelalterlichen Darstellungen, in denen sich diese Form der Composition zeigt, die byzantinischen Einflüsse

nicht zu leugnen sind. Sehr charakteristische Beispiele dafür sind ein Elfenbeinrelief aus der ehemaligen Kollektion Spitzer (54), das offenbar unter starken byzantinischen Einflüssen gestanden hat, dann dieselbe Scene auf dem Paliotto von Salerno (55) oder in einer Miniatur des Sacramentars Heinrichs II. (56) in der Staatsbibliothek zu München (Cim. 60.) etc. Die zweite Form ist aber spezifisch abendländisch. Sie ist vornehmlichst in der carolingisch-ottonischen Kunst zu Hause.

Es ist charakteristisch, dass der byzantinische Typus fast keine Veränderung im Laufe der Zeit aufzuweisen hat, während der abendländische sehr oft fremde Einflüsse zeigt. Die Mischung des byzantinischen und abendländischen Typus ist in einigen Beispielen unverkennbar. Dies illustriert am besten eine Elfenbeintafel aus der Kollektion Carrand in Florenz (57). Die Composition ist byzantinisch. Das heil. Grab aber erscheint in der Form eines reich architektonisch ausgestalteten Gebäudes und die in jener Zeit, als in der byzantinischen Kunst das Grab Christi fast jede Architektur verloren hatte.

Seit dem X. Jahrhundert bildet sich allmählich ein neuer Typus, dessen Ausgestaltung mit der Neigung der Künstler, den Innenraum, in dem sich die Scene abspielt, besonders hervorzuheben, parallel geht. Man kann annehmen, dass die byzantinische Kunst zur Entwickelung dieses Typus bedeutend beigetragen hat. Sie hat das reiche Beiwerk der Scene, das sich besonders in der prächtigen architektonischen Ausstattung des Grabbaues offenbart, immer vermieden und wir sehen wirklich, dass bei diesem neuen Typus fast jede Architektur fehlt. Der Innenraum wurde durch die vollständige Beseitigung jeder Architektur angedeutet und diese bloss durch einen Sarcophag mit quer darüber gesetztem Deckel ersetzt. Die Grabhöhle des byzantinischen Typus wird hier mit dem Sarge identifiziert. Der Engel sitzt auf dem abgehobenen Sargdeckel und zeigt den neben ihm stehenden Frauen das leere Grab. Es

kommt manchmal vor, dass der Sarg unterhalb eines Ciboriums dargestellt wird, z. B. auf der Broncethür von Benevent (58), auf den Wandgemälden der Basilica von S. Angelo in Formis (59), in dem Albanipsalter in der Godehardskirche zu Hildesheim etc.

Am Ende des XII. Jahrhunderts beginnen schon die Darstellungen der Auferstehung in grosser Zahl. Die Scene der Frauen am Grabe bleibt anfänglich noch nebenbei bestehen, verschwindet jedoch allmählich ganz.

Wenn wir vorhin auf die Unterschiede der byzantinischen und abendländischen Compositionen hingewiesen haben, so sind die Gründe dieser Verschiedenheiten darin zu suchen, dass die abendländischen Künstler in der Scene der Frauen am Grabe die Auferstehung Christi gesehen haben. Da jedoch weder die heilige Schrift, noch die apokryphen Evangelien eine Beschreibung der Auferstehung selbst geben, so fehlt sie vollständig in der frühchristlichen Kunst. Die Vorgänge, welche der Auferstehung unmittelbar folgen (die Frauen kommen zum Grabe, Christus erscheint den Frauen und den Aposteln) oder ihr vorangehen (die Höllenfahrt Christi) sind dagegen in umständlicher Weise beschrieben (die Höllenfahrt Christi in der Gesta Pilati). Das hat auch in der bildenden Kunst sein Echo gefunden. Wir treffen auf den frühchristlichen Sarcophagen die symbolische Darstellung der Auferstehung: ein Kreuz, darüber das Monogramm Christi. Die Anwesenheit der wachenden Soldaten in dieser Scene lässt glauben, dass in dieser Composition der Gedanke der Auferstehung ausgedrückt ist. Diese verschleierte Idee tritt aber auf einigen Sarcophagen ganz klar hervor in der ergänzenden Darstellung des Christus selbst, der nach seiner Auferstehung den heiligen Frauen erscheint; hierbei sieht man im Hintergrunde das Grab in Form einer kleinen Rotunde mit Kuppel (60). Diese Neigung der Künstler, durch die ergänzenden Darstellungen jener Vorjänge, die der Auferstehung unmittelbar folgen, die Auferstehung selbst anzu-

deuten, verschwindet auch später nicht und findet ihren besten Ausdruck auf einem Elfenbeinrelief im Museo Christiano des Vatikans (61). Links Engel en face vor dem Grabesbau sitzend. Rechts Christus von zwei Jüngern begleitet; zu seinen Füssen zwei Frauen (62). Dass man aber die Scene, welche der Auferstehung unmittelbar folgt, d. h. die Frauen am Grabe, in der abendländischen Kunst als die Auferstehung selbst aufgefasst hat, findet seinen Grund darin, dass auch das Evangelium des Ostersonntags in dieser Scene die Auferstehung selbst sieht. Durch die Darstellung der Frauen am Grabe wurde nur das Evangelium des Ostersonntags buchstäblich übersetzt. In der byzantinischen Kunst ist es die Höllenfahrt Christi, die als Anastasis bezeichnet ist (63). Die älteste Darstellung dieser Scene haben wir auf der Tabernakelsäule in S. Marco zu Venedig (64). Es war also die Aufgabe des abendländischen Künstlers, die Composition seiner Darstellung so anzuordnen, dass sie die Idee der Auferstehung deutlich hervorruft. Nur dadurch lässt sich erklären, dass die Aufmerksamkeit des Künstlers auf das Grab Christi hauptsächlich konzentriert ist. Das Grab mit manchmal zerbrochenen oder weit offenen Thürflügeln, so dass die zurückgebliebenen Leichentücher und der leere Raum sichtbar waren, war das klarste Zeugnis von der Auferstehung.

Dem byzantinischen Künstler war aber bei der Darstellung der Frauen am Grabe die Idee der Auferstehung ganz fremd. Es fällt auf den byzantinischen Compositionen sofort auf, dass der Engel die Hauptfigur bildet. In den Hymnen, welche noch heute in der orientalisch-orthodoxen Kirche am Ostersonntag gesungen werden, wird der Engel als Bote der freudigen Ereignisse verherrlicht. Es wird besonders auf die zwei Verkündigungen (der Geburt und der Auferstehung) hingewiesen. Die Tendenz des byzantinischen Künstlers war deswegen darauf gerichtet, den Engel in einer feierlichen Pose den Zuschauern vorzuführen und seine Rolle besonders zu betonen. Das beste Beispiel

dafür haben wir in einer byzantinischen silbernen und vergoldeten Tafel im Louvre zu Paris (65). Die Beischriften, die auf dieser Tafel vorhanden sind, sind dem Evangelium und dem Octoich (Ὀκτώηχος) entlehnt. So steht zwischen den Frauen und dem Engel geschrieben: *Δεῦτε ἴδετε τὸν τόπον ὅπου ἔκειτο ὁ Κύριος.* Über die Frauen: *εἶχε δέ αὐτὰς τρόμος καὶ ἔκστασις.* Neben den Wächtern: *καὶ οἱ φυλάσσοντες ἀπενεκρώθησαν.* Um das Bild herum läuft die Inschrift: *ὡς εὐπρεπὴς ταῖς γύναιξιν ὁ ἄγγελος νῦν ἐμπεφάνησται καὶ τηλαυγῆ φέρων τῆς ἐμφύτου σύμβολα ἄϋλον καθαρότητος τῇ μορφῇ τέ μηνύων τὸ φέγγος τῆς ἀναστάσεως κράζων ἐξηγέρθη ὁ Κύριος* (66). In diesen Inschriften liegt das ganze Programm des byzantinischen Künstlers klar vor Augen. Der Künstler beabsichtigte die Verherrlichung des Engels, als er die Scene der Frauen am Grabe darzustellen suchte. Jener feierliche, ceremoniöse Ton, der sonst in den byzantinischen Kompositionen überwiegend ist, kommt auch hier zum Ausdruck.

Der Grabesbau. Aus den Gründen, von denen wir vorhin gesprochen haben, erscheint in den abendländischen Darstellungen der Frauen am Grabe das Grab Christi gewöhnlich in einer reich architektonisch ausgestatteten Form. Da finden offenbar starke Abweichungen von dem Matthäusevangelium statt, da letzteres nur von einer durch einen Stein verschliessbarer Felsenhöhle spricht. Man muss annehmen, dass der Künstler sich durch gewisse Gründe leiten liess, als er, im Gegensatze zur heil. Schrift, es unternahm, dem heil. Grabe die reiche architektonische Form zu geben. Es konnte auch keineswegs zufällig sein, dass er dabei immer eine gewisse Form in Augen hatte, die er konsequent in seinen Darstellungen wiedergiebt. Man muss annehmen, dass besonders in den ersten christlichen Jahrhunderten die Künstler bemüht waren, den Zuschauern die biblischen Scenen in anschaulichen, für die Masse verständlichen Bildern vorzuführen; für einen Christen aus der frühchristlichen Zeit durfte das im Bilde vorgeführte Grab

Christi keineswegs unverständlich sein. Es musste, im Gegenteil, durch seine Form in ihm auf den ersten Blick eine klare Vorstellung von dem heil. Grabe hervorrufen. Es könnte also recht wertvoll sein, die verschiedenen Formen, welche die Künstler dem heil. Grabe gegeben haben, im Zusammenhange auf ihre Gründe zu untersuchen.

Die Darstellung des heil. Grabes erscheint zum ersten Mal auf den altchristlichen Sarcophagen. Das IV. Jahrhundert kennt noch die symbolische Darstellung des heil. Grabes. Wir finden in vielen Reliefs (67) auf den Sarcophagen dieser Zeit einen Siegeskranz mit dem Monogramm Christi abgebildet, der in antiker Weise von einem fliegenden Adler im Schnabel gehalten wird. Der Adler lässt den Kranz auf ein Kreuz nieder, auf dessen Querbalken Tauben sitzen. Unten am Fusse des Kreuzes halten zwei Soldaten Wache. Das Ganze fasst Tod, Grab und Auferstehung des Herrn in ein Bild zusammen (68).

Auf einer anderen Serie der Sarcophage, die gleichzeitig oder etwas später sind, sehen wir schon im Hintergrunde das heil. Grab in Schilderhausform dargestellt. Es hat eine einfache cylindrische Form, ist mit einer Kuppel bedeckt und erinnert an viele römische Gräber (69). Diesem Typus gehört auch ein Sarcophag in Mailand (in San Celso) an (47), auf welchem das Dach des Grabbaues in der Form eines pavillonartigen Conus gebildet ist. Dieser Typus, der sich in diesen drei Beispielen zeigt, scheint im Abendlande heimisch gewesen zu sein, da er auf den römischen und gallischen Sarcophagen vorkommt. (Auf einer Medaille erscheint das heil. Grab in derselben Form in der Mitte zwischen zwei liegenden Soldaten mit der Beischrift *αναστασις* — Garr. 480 n. 14.) Die Form des dargestellten Grabes findet ihre Analogien in den römischen Gräbern und dadurch ist ihr Erscheinen in den Kunstdenkmälern begründet.

Im VI. Jahrhundert erscheint ein anderer Typus des heil. Grabes, welcher aus dem Morgenlande nach Italien

gekommen ist. Wir sehen ihn auf der Mosaik von S. Apollinare Nuvoo in Ravenna (45). Das heil. Grab ist als ein Monopteros dargestellt, als ein freistehender kleiner Rundtempel, dessen flaches Kuppeldach auf einem Säulenperystyl ruht. Zu dem Bau führen zwei Stufen hinauf und durch die Tür erblickt man die verschobene Deckplatte des Grabes. Dieser Pavillon ist als ein Tabernakel zu betrachten, das über dem Grabe Christi errichtet ist. Auf den pralästinensischen Ampullen in Monza (70), die wahrscheinlich in die zweite Hälfte des VI. Jahrhunderts gehören und die früheren Vorlagen benützen, begegnen wir denselben leichten Pavillons mit Gitterwerk, die das heil. Grab schützen. Ein Ciborium über dem Grabe Christi treffen wir auch auf dem Elfenbeinrelief in Sitten (52). Der Grabbau in der Miniatur des Rabula-Codex in Florenz (49) mit seinem glockenförmigen Dache ist ebenso als ein Ciborium aufzufassen, wie wir es auf den syrischen Darstellungen des Lebensbrunnens unverkennbar sehen (71).

Es war die Sitte der ersten Christen, die Altäre über den Gräbern der Märtyrer zu errichten. Über diese Altäre pflegten sie die polygonalen oder kreisrunden Ciborien zu setzen (72). In diesen letzten lebte sehr stark die Erinnerung an die römische Sitte, die Idole mit einem Peripteros zu umgeben. Ein schönes Beispiel haben wir auf einem pompeianischen Gemälde (73). Die anderen Beispiele finden wir auf den römischen Medaillen (74). Auf einem Altar, in einer kreisrunden Zelle, welche von einer Säulenstellung rings umgeben ist, steht da die Statue der Gottheit. Wir haben uns also auf diese Weise einige von den altchristlichen Märtyrergräbern vorzustellen. Das Mosaik in S. Apollinare Nuovo und die syrische Bibel in Florenz bieten uns die Darstellungen des heil. Grabes, welche den erwähnten römischen Beispielen entsprechen. An sie schliessen sich unmittelbar die Ampullen von Monza an. Auf diesen ist das heil. Grab in der Form der runden oder polygonen Bauten dargestellt, welche auf den

Säulen ruhen, oben ein conisches Dach haben und unten mit Gitterwerk geschlossen sind. Unter ihrem Schutze steht das Grab selbst. Das stimmt überein mit den Ciborien, die über den Gräbern der Märtyrer errichtet waren. Dieses Verfahren, über den Märtyrergräbern solche Ciborien zu errichten, schliesst sich zweifellos an das Grab Christi an. Die Beschreibungen des heil. Grabes, welche uns die Pilger der ersten christlichen Jahrhunderte hinterlassen haben, sind mangelhaft und schwer verständlich. Silvia Aquitana berichtet von dem Grabe Christi als von einer „spelunca, ubi noctu ac diu semper lucerna lucet", welche durch ein Gitterwerk geschlossen wird (75). Dieses Gitterwerk und diese Lichter finden wir auf den Ampullen von Monza dargestellt. Da die Ampullen aus den Händen der morgenländischen Künstler kommen, vielleicht aus den Händen der palästinensischen Künstler selbst, die von den heiligen Bauten Jerusalems sehr gut unterrichtet waren, können sie uns ein annäherndes Bild von dem heil. Grabe geben. P. Silentiarius beschreibt ein Ciborium (76) (er nennt es πυργος) in der Sophienkirche zu Constantinopel, welches in seiner Form vielen Darstellungen auf den Ampullen ganz nahe kommt. Solche Ciborien sind in der byzantinischen Kirche nachweisbar. Sie erheben sich über den Altären, die immer als Grabdenkmal der Märtyrer aufgefasst waren (77). Solche Ciborien treffen wir auf den späteren Darstellungen der Frauen am Grabe. Unter ihnen liegt der Sarcophag Christi, auf welchem der Engel sitzt, den zuschreitenden Frauen die Auskunft über die Auferstehung erteilend. Auf den byzantinischen eucharistischen Denkmälern wird ein solches Ciborium dargestellt. Man kann also die Darstellungen auf den Ampullen zu Monza als annähernde Abbildungen des heil. Grabes in Jerusalem betrachten.

Es ist begreiflich, dass unter solchen Umständen diese morgenländischen Darstellungen die Vorstellung des heil. Grabes hervorrufen konnten. Den Christen war im Bilde jenes vorgeführt, was ihnen recht wohl bekannt war.

Auf der Tür von S. Sabina in Rom ist die Form des heil. Grabes nicht klar. Über zwei Säulen wölbt sich ein Bogen, aus einer Reihe von in Keilschnitt aneinandergefügten Steinen gebildet. Durch ein Velum, welches an beiden Seiten gerafft ist, wird der Bogen als Tür gekennzeichnet.

Eine besondere Gruppe bilden die anderen altchristlichen Denkmäler, auf denen das Grab die Form einer Rotunde hat, welche auf einer hohen quadratischen Basis ruht. Aus diesem Kreise der Denkmäler ist die Elfenbeintafel aus der Sammlung Trivulzi (78) in Mailand und eine von den sogenannten Passionstafeln im Britischen Museum (79). Da erhebt sich die Rotunde mit gewölbten Fenstern auf einem quadratischen breiteren Unterbau, welcher die Leichenkammer in sich schliesst. Die halbgeöffnete Doppeltür dieses Unterbaues ist mit Sculpturen reich geschmückt.

Auf dem Münchener Relief, das den Gegenstand dieser Arbeit bildet, begegnen wir im wesentlichen derselben Form des heil. Grabes. Sie lässt sich auch bei anderen Exemplaren erkennen, welche schon aus der mittelalterlichen Periode stammen. Diesen Typus finden wir deutlich ausgesprochen auf der Elfenbeinschnalle des vermutlichen Gürtels des heil. Caesarius (80) (Bischof von Arles, gestorben 542) im Schatze der Kirche Nôtre-Dame la Majeure in Arles. Es ist da ein quadratischer Unterbau mit Doppeltür dargestellt und darüber ein Monopteros, dessen Säulenkranz eine runde Kuppel trägt. Die carolingisch-ottonische Kunst hat diesen Typus angenommen, den wir auf der Münchener Tafel sehen: Ein Elfenbeinrelief aus Liverpool (81), welches die Copie des Münchener Reliefs ist; eine Miniatur aus dem Drogo-Sakramentar (82); eine andere aus dem Utrechter Psalter (83), wo sich auf dem quadratischen Unterbau ein von einer Kuppel gekrönter Cylinder erhebt, illustrieren es am deutlichsten. Es ist aber charakteristisch, dass in der Darstellung des heil. Grabes in der Miniatur des Drogo-Sacramentars der Sarcophag

Christi, auf dem zwei Engel sitzen, in der Rotunde selbst erscheint. Es ist aber schwer zu glauben, dass diese zur Aufbewahrung des Sarcophags bestimmt war. Ähnliche künstlerische Freiheit treffen wir auf der schon erwähnten Tafel aus der Sammlung Trivulzi, wo die Soldaten, welche das Grab bewachen, auf der Terrasse der heil. Grabkapelle erscheinen. Noch klarer tritt es hervor auf einem Elfenbeinrelief im South Kensington Museum zu London (84), wo die beiden Soldaten auf der Terrasse sogar schlafen und auf einem Elfenbeinrelief im Museum zu Buda-Pesth (85), wo die Soldaten in der Rotunde selbst ihren Platz gefunden haben. Eine Menge von den frühmittelalterlichen Miniaturen zeigen uns dieselbe Tatsache. In einer Miniatur in der Bibliothek zu Bamberg (86) findet sich das heil. Grab in der Form eines Kuppelbaues gebildet. Die Kuppel wird rechts und links von einem kleinen Turm flankiert: zwischen Turm und Kuppel ruht rechts und links je ein schlafender Kriegsknecht. In einer Miniatur aus Hildesheim (87) finden wir die Lagerung der Wächter auf derselben Stelle: jener links mit dem Rücken gegen die Kuppel gelehnt, mit der rechten Hand die Lanze haltend; jener rechts, der Kuppel zugewandt, mit beiden Händen auf den Schild gestützt. In einer Miniatur des XI. Jahrhunderts in der fürstlich-Wallerstein'schen Bibliothek zu Maihingen (88) finden wir ebenso die beiden Wächter oben auf dem Grabbau hingelagert. In einer Miniatur des XI. Jahrhunderts in der Bibl. Queriniana zu Brescia (89) bekommt das heil. Grab eine komplizierte Architektur, welche statt Kuppel in der Mitte einen quadratischen Turmbau hat, links und rechts mit je zwei Türmchen flankiert — zwischen denselben ein Tor, in dem die Wächter erscheinen. In einer Miniatur des Sacramentars des Heinrichs II. in der Staatsbibliothek zu München (Cim. 60) (56) ist das heil. Grab in der Form eines mehrstöckigen Grabbaues gebildet. Ganz oben unter der Kuppel des Baues lagern zwei bewaffnete Krieger. In einer Miniatur im Britischen Museum (90) schlafen die Soldaten

ganz behaglich oben auf dem Dache des Grabbaues. Die Liste der Beispiele lässt sich bedeutend erweitern, aber auch diese Anzahl genügt, um klar zu machen, dass die Künstler bei der Darstellung des heil. Grabes bisweilen durch die Idee des Wachtturmes geleitet waren. Dass die Künstler nicht zufällig auf die Idee gekommen sind, das heil. Grab in der Form eines Turmes architektonisch auszustatten, werden wir später zeigen. Für uns ist es aber wichtig, dass dieser Gedanke in den frühmittelalterlichen Darstellungen des heil. Grabes in vielfacher Weise zum Vorschein kommt. In der carolingisch-ottonischen Kunst ist es nicht selten dass das heil. Grab die Form eines mehrstöckigen Turmes annimmt. Die schönsten Beispiele bieten uns dafür die Elfenbeinreliefs: in der Staatsbibliothek zu München (Cim. 57 und Cim. 60) (91); im Nationalmuseum zu München (92); im Domschatze zu Mailand (93) und ebensolches auf dem Weihkessel aus der Kollektion Basilewsky; im Schatze der Cathedrale zu Nancy (94); im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (95); im South Kensington Museum zu London (84); ein anderes daselbst (96); im Museum zum Buda-Pest (85); eine Casette in Quedlinburg (97); der Paliotto in Salerno (55). Auch auf den anderen Reliefs treffen wir dieselbe Form des heil. Grabes: auf einer getriebenen Goldplatte im Schatze der Marienkirche zu Aachen (98); auf der Vorderseite eines Evangelienbuches im Schatze der Münsterkirche zu Aachen (99) (in getriebenem Goldblech); auf einem Tragaltar im Museum zu Darmstadt (100) Dieselbe Form des heil. Grabes finden wir auch in der späteren Zeit: auf den Glasfenstern der Cathedrale zu Lyon (XIII. Jahrhundert) (101) und der Kirche Saint Jean daselbst (102). Besonders interessant sind die Miniaturen des XI. Jahrhunders und der späteren Zeit, wo sich in der Architektur des heil. Grabes ein buntes Durcheinandersetzen der verschiedensten Elemente offenbart. Der Künstler stellt in verschiedener Weise die Stadtarchitektur dar. Die Idee der Wachttürme der befestigten Städte verlässt ihn aber

auch in diesem Falle nicht. Der Künstler hat selbst in einer komplizierten Architektur nicht vergessen, den Begriff des Turmes hervorzuheben. Wir sehen, dass die Wächter oben auf den Stadtmauern lagern und wachen. Schöne Beispiele dafür: in einer Miniatur des Perikopenbuches in der Münchener Staatsbibliothek (103), in einer Miniatur des Meisters Bertolt (104) etc.

Es drängt sich unwillkürlich die Frage auf, was hat den Künstler angeregt, dem heil. Grabe in seinen Darstellungen eine bestimmte Form zu geben. Die heil. Schrift spricht von einer bescheidenen und einfachen Felsenhöhle, die durch einen grossen Stein verschliessbar war, hier aber begegnen wir einer komplizierten und reich ausgestatteten Architektur: was also das Evangelium über die Form des heil. Grabes erwähnt, steht in so auffallendem und schroffem Gegensatz zu diesen Darstellungen, dass man geradezu verblüfft sehen muss, wie der Künstler sich um die Worte des Evangeliums gar nicht bekümmert. Es war aber keineswegs die Absicht des Künstlers, eine Copie des heil. Grabes in Jerusalem in seinen Darstellungen darzubieten. Wir finden, dass diese Darstellungen, von denen wir sprechen, gerade in jene Zeit fallen, als die Pilgerschaften nach Jerusalem und Palästina viel intensiver als je früher stattfanden: in der Zeit also, in welcher man einen klaren und genauen Begriff von den Formen des heil. Grabes haben musste. Die Tatsache, dass die Formen, in welche die Künstler das heil. Grab in ihren Darstellungen kleiden, so mannigfaltig sind, spricht entschieden dagegen, dass der Künstler sich die Aufgabe stellte, das heil. Grab so, wie es in jener Zeit aussah, in einer genauen Copie vorzuführen. Die Beschreibungen des heil. Grabes von den Pilgern des VIII. und IX. Jahrhunderts (105) lassen uns wohl keine klare Vorstellung von den Formen desselben konstruieren, aber auch aus jenem Wenigen, was man da findet, lässt sich ersehen, dass keine Übereinstimmungen vorhanden sind. Ebenso kann man nicht annehmen, dass die gleichzeitigen

profanen Gräberbauten als Vorbild gedient haben, da das, was man von diesen weiss, in keinem Zusammenhange mit den erwähnten Darstellungen stehen kann. Man muss sich nach anderen Gründen umsehen, um zu einem positiven Resultate gelangen zu können, weil man zugeben muss, dass hier ebenso wie in den übrigen Motiven der Iconographie keineswegs eine künstlerische Willkür geherrscht hat. Es ist vor allem auffallend, dass der Künstler in seinen Darstellungen konsequent von dem Gedanken des Turmes beherrscht worden ist. Seine persönliche Individualität kommt dabei vielfach zum Vorschein, der Gedanke des Turmes wird aber in seinen Darstellungen des Grabes beständig beibehalten.

Wie der Künstler auf die Idee gekommen ist, das Grab Christi in der Form des Turmes architektonisch zu gestalten, wird klar genug, wenn man die Reliquiarien und Hostienbehälter zur Vergleichung heranzieht. Im grossherzoglichen Museum zu Darmstadt befindet sich eine elfenbeinerne Turris (XII. Jahrh.), ein in drei Stockwerken aufsteigender Bau, dessen Wände mit Nischen belebt, diese aber mit Reliefs geschmückt sind (106). Seine Verwandtschaft mit einigen Darstellungen des heil. Grabes auf den Elfenbeinreliefs ist so auffallend, dass man an eine enge wechselseitige Beziehung denken muss. Das heil. Grab auf einem Relief aus der Collection Carrand in Florenz (57) scheint wie nach diesem Reliquiarium copiert zu sein. Ebenso eine andere Elfenbeintafel aus der Cathedrale von Nancy (94). Bei der Gestaltung einer Menge von mittelalterlichen Reliquiarien war die Idee des Turmes vorherrschend. Das sogenannte Bego-Reliquiarium (Anfang des XII. Jahrh.) (107), dann ein anderes Reliquiarium in Parenzo, in der Form eines Kreuzes, auf dessen Querbalken sich dreistöckige runde Türme befinden, finden ebenso ihre Analogien in einigen Darstellungen des heil. Grabes auf den Elfenbeinreliefs. Ein Reliquiarium, mit Messing und Elfenbein verziert (108), in der Form eines viereckigen Sarcophags, dessen mittlerer Teil ein Türmchen mit durchbrochener Gallerie

besitzt und auf dessen vier Ecken fast gleiche aber weit kleinere Türmchen aufgesetzt sind, bringt den Gedanken des Turmes sehr deutlich zum Vorschein. Die Ähnlichkeit dieser Reliquiarien mit manchen von den Darstellungen des heil. Grabes auf den Reliefs und in den Miniaturen gibt uns einen Ausgangspunkt in der Erklärung der architektonischen Formen, welche die Künstler dem heil. Grabe in ihren Darstellungen geben. Es kann uns nicht wundern, dass die Künstler die Vorbilder für ihre Darstellungen in diesen Reliquiarien gesucht haben, die man als Gräber der Märtyrer und der Heiligen betrachtet hat und die in dieser Zeit der leidenschaftlichen Verehrung der Reliquien der Heiligen auf die Masse tiefen Eindruck machen konnten. Der Mangel an anderen Vorbildern und die Tatsache, dass man für diese Reliquiarien die Form des heil. Grabes selbst benutzt hat, berechtigen dieses Verfahren der Künstler. Nach einer älteren Überlieferung, die gewiss noch immer bewahrt wurde, war das heil. Grab in der Form eines Turmes architektonisch ausgestaltet (109). Aus diesen Gründen wurde in der gallicanischen Liturgie das liturgische Gefäss, welches zur Vorbereitung und zur Aufbewahrung der Eucharistie von einer Messe bis zur anderen diente, turris genannt (110). Es ist sicher dieses Gefäss, das eine alte Benedictionsformel in Augen hat: Omnipotens Deus Trinitas, manibus nostris opem tuae benedictionis infunde, ut per nostram benedictionem hoc vasculum sanctificetur et corporis christi novum sepulcrum Spiritus sancti gratia perficiatur (111). Es ist ganz natürlich, dass man gerade dieses Gefäss als sepulcrum corporis christi bezeichnet. Es liegt auch nichts ungewöhnliches darin, dass man dieses Gefäss schon in der altchristlichen Zeit turris (112) nennt, da man glaubte, dass das Grab Christi die Form eines Grabturmes hatte. Es ist nicht unnatürlich, dass dieselbe Form auch bei den Reliquiarien, in denen man immer die Gräber der Heiligen sah, ihre Anwendung gefunden hat. Wir finden sogar, dass man diese liturgischen Gefässe in Reliquienkästchen verwandelte (113).

Selbst das andere kirchliche Mobiliar bekommt oft die turmartige Form. Ein schönes Beispiel bietet uns dafür eine Miniatur in der Bibel Karls des Kahlen (114), wo ein turmartiger Schrein, in dem die Rollen der heil. Schriften aufbewahrt werden, vorkommt. In seinen architektonischen Formen stimmt dieser Schrein mit vielen Darstellungen des heiligen Grabes wunderbar überein.

Wenn man also eine Übereinstimmung in den architektonischen Formen der mittelalterlichen Reliquiarien und der Darstellungen des heil. Grabes auf den Reliefs und in den Miniaturen findet, hat man Grund zu behaupten, dass zwischen beiden die nächsten Beziehungen bestehen — man kann sogar die zweiten als die Nachbildungen der ersten betrachten. Dass die Reliquiarien in den meisten Fällen als Vorbilder gedient haben und bei der Ausbildung der Formen des heil. Grabes in den Darstellungen der Frauen am Grabe bedeutend mitgewirkt haben, liegt für diese Zeit ausser jedem Zweifel.

Als die Künstler einmal anfingen, die Reliquiarien als Vorbilder für ihre Darstellungen des heil. Grabes zu benützen, haben sie sich nicht allein auf eine Art der Reliquiarien beschränkt. Diese sind in verschiedenartigen Formen aus dem Mittelalter bis auf unsere Tage gekommen. Wir finden sie in der Form der cylindrischen Büchse mit dem zeltförmigen Deckel (= Schildhausform), in der Form eines runden oder polygonen Kuppelturmes, in der Form einer Basilica oder eines Zentralbaues. Als schönstes Beispiel der letzten Gattung haben wir ein prächtiges Reliquiarium im South Kensington Museum (115). In der byzantinischen Kunst findet man solche Reliquiarien in der Form der byzantinischen Kirche mit Zentralkuppel und vier oder fünf Nebenkuppeln: ein solches am Athos (116), ein anderes aus Batschko bei Philippopolis (117). Es ist also nichts ungewöhnliches, wenn man auf den Reliefs und in den Miniaturen das heil. Grab in denselben Formen dargestellt findet. In den folgenden Beispielen sehen wir das

heil. Grab in der Form einer Pyxis (= Schildhausform) dargestellt: auf einer Elfenbeintafel im Hôtel de Cluny zu Paris (118); auf einem Elfenbeinrelief in der Cathedrale zu Narbonne (119); auf einem anderen in Louvre (120); dann im Britischen Museum (121) und auf einem ebensolchen in Agram etc. Für die Form einer Basilica haben wir die Beispiele: Elfenbeinreliefs: auf dem Buchdeckel eines Evangeliars in Bibl. Nationale zu Paris (122), eines Evangeliars in der Kirche S. Croix zu Gannat (123) und eine identische Darstellung auf einem Buchdeckel in Bibl. Nationale zu Paris (No. 9453) (124); dann auf einem Elfenbeinrelief, wo über die Türe des dargestellten Grabbaues ein Vorhang gezogen ist (125); auf einem Elfenbeinrelief im Museum zu Rouen (126); auf einem anderen aus der Wallerstein-Sammlung und aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln; auf einem Relief eines Türflügels des Doms zu Hildesheim (127); in einer Miniatur in Cheltenham (Cod 3500). Auf den Glasfenstern der Cathedrale zu Reims (128) etc. In der Form eines Zentralbaues: auf einem Elfenbeinrelief in Stuttgart (durch die hängende Lampe als solcher charakterisiert); in einer Miniatur des Evangelienbuches des heil. Bernward. Einer Reminiscenz an die Zentralanlagen begegnet man in der Darstellung des heil. Grabes auf dem Elfenbeinrelief im Museum zu Dôle (129).

Da wir nur wenige Reliquiarien und Hostienbehälter aus der frühchristlichen Epoche besitzen, ist es sehr schwer zu sagen, ob auch in dieser Periode eine so enge Beziehung zwischen diesen kirchlichen Gefässen und den Darstellungen des heil. Grabes auf den Denkmälern dieser Zeit besteht. Der frühchristliche Künstler musste sich aber in dieser Beziehung von dem mittelalterlichen unterscheiden. Die echt römischen, noch durchaus heidnischen Motive, welche in den Darstellungen des heil. Grabes auf den frühchristlichen Elfenbeinreliefs in München, Mailand und London zum Vorschein kommen, konnten den Denkmälern selbst unmittelbar entlehnt werden. Die Gläubigen der ersten christlichen

Jahrhunderte, die noch immer in dem Milieu der heidnischen Welt lebten, hatten natürlich Verständnis für die Denkmäler dieser heidnischen Kultur. Sie konnten also leicht begreifen, dass es sich um ein Grab handelt, wenn ihnen ein römischer Grabbau dargestellt wurde. Es ist also vor allem die Frage, ob die auf den erwähnten Elfenbeinreliefs dargestellten Grabbauten die unzweifelhafte Vorstellung eines Grabes bei den Christen dieser Zeit hervorrufen konnten. Es wäre demnach unbedingt notwendig, nachzuweisen, dass in jenen Formen, in welchen das heil. Grab in den erwähnten altchristlichen Darstellungen wiedergegeben ist, in der spätantiken Kunst irgend ein Grabbau erscheint.

Die römischen Gräber, runde und polygonale Denkmalbauten, sind zum Teil in Ruinen noch erhalten. Die vornehmen Gräber zeigen einen derben Rundbau auf viereckigem Untersatz (das Grab der Caecilia Metella an der Via Appia vor Rom, das Grab der Plautier bei Tivoli; das Mausoleum der Kaiserin Helena, jetzt Tor Pignatara in Rom etc.). Der Eindruck des runden Baues ist aber bei ihnen so stark, dass die viereckige Basis fast ganz verschwindet. Das ist besonders klar bei dem Mausoleum S. Constanza in Via Nomentana zu Rom, das in zwei konzentrische Rotunden, von denen die äussere von der inneren überragt und dominiert wird, gebaut ist. Eine Vorstellung von den Privatgräbern mit reicher Ausstattung gibt uns am besten das Relief vom Grabe der Haterier im Lateran (130). Da sind viele Motive vorhanden, die auch auf dem Münchener Relief erscheinen, die gesamte Komposition ist aber hier und dort ganz verschieden.

Etwas anderes scheinen die Grabbauten Galliens gewesen zu sein. Die alte Vorliebe der Gallier für eine glänzende Bestattung ihrer Toten lebt hier anscheinend in den hochgetürmten Grabbauten griechisch-römischer Baukunst fort, wie das Grabmal der Julier bei S. Remy in Provence dies am deutlichsten uns zeigt (131). Im belgischen Gallien und in Germanien sind diese turmartigen

Denkmäler durch die pyramidenförmigen Schuppendächer charakterisiert. Der Grabturm selbst ruhte auf einem Sockel von quadratischer oder noch häufiger rechteckiger Grundfläche und baute sich, mit Statuen und Reliefs aufs reichste geschmückt, in einem oder mehreren Stockwerken auf (132). Das beste Beispiel dafür bietet uns das Grabdenkmal der Secundiner bei Igl, Neumagener Grabdenkmal etc. Alle diese Grabbauten geben uns aber keineswegs eine genügende Analogie für die erwähnten Elfenbeinreliefs.

Etwas ähnliches ist es auch mit den Grabdenkmälern in Zentral-Syrien (133). Die Grundelemente der Architektur der erwähnten Reliefs sind da vorhanden, aber die Komposition dieser Elemente ist hier ganz verschieden.

Die erwähnten Elfenbeinreliefs bieten uns also in dem heil. Grabe eine ideale Architektur, welche verschiedene Elemente in sich vereinigt. Sie ist überreich verziert, wie es den strengen Gesetzen der griechischen Architektur niemals entsprochen hätte. Alle Motive, welche da zum Vorschein kommen, sind unzweifelhaft den vorhandenen spätantiken Denkmälern entlehnt. Sie sind aber glücklich in eine freie Komposition vereinigt, welche den Stempel einer künstlerisch entwickelten Phantasie trägt. Das kommt nirgends so glücklich zur Geltung, wie auf dem Münchener Relief. Die schön gegliederten architektonischen Formen, durch Nischen und Statuen belebt, stehen so zierlich vor uns, dass man den Eindruck hat, eine Schöpfung künstlerischer Phantasie, aber keine wirkliche Architektur vor sich zu haben. Es scheint ebensowenig wahrscheinlich, dass die Architektur, die uns das Londoner Relief zeigt, nach einem monumentalen Werke nachgebildet ist. Die Voraussetzung jedoch, der Künstler habe in allen diesen Beispielen allein durch seine eigene Phantasie angeregt gearbeitet, könnte sehr schwer einen festen Grund haben. Es war zweifellos nicht notwendig, dass der Künstler das Grab Christi in einer idealen, der Wirklichkeit nicht in allem entsprechenden Form den Zuschauern vorführte. Die spätantiken Mausoleen

und Grabdenkmäler standen vor ihm in ihrer Pracht da; ihr Hineinziehen in die Darstellungen des heil. Grabes konnte bei den Zuschauern die Vorstellung des Grabbaues unmittelbar hervorrufen. Warum sollten die Zuschauer auf einem indirekten Wege, mehr durch Andeutungen als durch wirkliche Darstellungen, zu dieser Vorstellung kommen? Das konnte keineswegs die Tendenz eines Künstlers sein, der vor allem bemüht war, in seinen Darstellungen möglichst klar und für das christliche Publikum verständlich zu sein. Die Anregungen für diese idealen Darstellungen des heil. Grabes konnte er, nach unserer Meinung, von demselben Gefässe bekommen, das für die mittelalterlichen Darstellungen des heil. Grabes massgebend war. Wir haben schon von diesem Gefäss gesprochen, welches in der gallicanischen Liturgie als turris bezeichnet wird. Es wird in der altchristlichen Zeit oft erwähnt (134). Aus kostbaren Metallen gearbeitet, mit Edelsteinen reich geschmückt, musste es einen tiefen Eindruck auf die Christen machen. Die begeisterten Verse, in denen Venantius Fortunatus ein solches Gefäss verherrlicht (135), die dichterische Beschreibung eines ähnlichen Gefässes von Prudentius (136) sind Zeugnisse, wie hoch diese Gefässe geschätzt waren. Man muss noch hinzufügen, dass dieses Gefäss bei dem Anfang der Oblation in der gallicanischen Liturgie in einer feierlichen Prozession zum Altar getragen wurde (137), um sich klar darüber zu werden, was für einen Eindruck dieses Gefäss auf die Masse der Gläubigen machen musste.

Dieses Gefäss konnte also dem Künstler die ersten Anregungen geben, das heil. Grab in einer bestimmten Form darzustellen. Denselben Fall haben wir schon bei den mittelalterlichen Darstellungen des heil. Grabes konstatiert. Die beiden Künstler, sowohl der, welcher dieses Gefäss machte, als auch der, welcher Elfenbeinreliefs schnitzte, konnten sonst ganz selbständig von einander arbeiten. Sie berührten sich nur insofern, als sie beide ihre Motive aus der antiken Kunst nehmen und durch die-

selbe Idee geleitet werden. Es ist die Idee, welche die beiden verbindet; in der Komposition der Elemente, welche dieser Idee die Form geben, arbeiten sie unabhängig von einander. Für die ideale Form seiner Architektur konnte also unser Künstler die Anregungen von dem zierlichen, aus kostbarem Metall ausgearbeiteten, mit Edelstein und allerlei Schmuck überladenen liturgischen Gefässe bekommen. Es liegt der Gedanke, dass der Künstler gerade dieses Gefäss in Augen hatte, so nahe, weil es in der Messe als Grab Christi bezeichnet wurde, jeden Tag den Gläubigen in einem feierlichen Momente ausgestellt war und durch sein Äusseres einen tiefen Eindruck machen konnte. Wenn wir in der altchristlichen Zeit eine besondere Art von Darstellungen des heil. Grabes treffen, welche an die profanen Gräber nur insofern erinnern, als sie viele Motive diesen entlehnt haben, aber weder durch die heil. Schrift, noch durch die Berichte der Pilger (138) angeregt waren, so liegt der Gedanke nahe, dass man die Erklärung dafür ebenso in einer Sphäre suchen muss, in welcher die Vorstellung von dem Tode und der Auferstehung Christi einen ausgeprägten Charakter trägt. Die Messe ist nichts anderes als ein Gedenken der Passion Christi; die Eucharistie ist eingeführt, um uns den Tod des Herrn ins Gedächtnis zu rufen. Das Gefäss, welches in direkter Verbindung mit dieser Sphäre steht, da es als sepulcrum christi bezeichnet wird, konnte also den Künstlern die Anregung geben, das heil. Grab in einer bestimmten Form darzustellen.

In allen Überlieferungen aber handelt es sich nur um die goldenen und silbernen Turres. Darin liegt der Grund, dass sie nicht bis auf unsere Tage gekommen sind. Es ist aber doch ein Reliquiarium erhalten, welches in seinen Hauptzügen an das heil. Grab auf dem Münchener Relief stark erinnert. Das ist das silberne, teilweise vergoldete, mit schwarzem und weissem Email geschmückte Reliquiarium mit dem Kopfe des heil. Anastasius im Schatze des Münsters zu Aachen (139). Es zeigt einen quadratischen Unterbau,

aus dessen Mitte sich ein runder Kuppelturm erhebt. Nach den auf ihm befindlichen griechischen Inschriften soll es aus dem VII. Jahrhundert stammen, was sehr unsicher ist (140). Es ist aber nicht unmöglich, dass solche Reliquiarien schon in sehr früher Zeit existiert haben.

Es kann nicht befremden, dass da, wo der Künstler die heil. Schrift negiert hat, die Liturgie für ihn massgebend war. Dafür, dass gerade die Idee des Turmes es war, welche der Künstler im Kopfe hatte, als er das heil. Grab auf seinen Reliefs darstellen wollte, gibt uns die Mailänder Tafel ein schönes Beispiel. Man kann wohl zugeben, dass die beiden Wächter aus Mangel an Raum ihren Platz auf der Terrasse des Grabbaues bekommen haben, aber in Beziehung auf die späteren mittelalterlichen Darstellungen ist die Analogie mit diesen so auffallend, dass man ebenso annehmen muss, der Künstler ist hier durch die Idee des Wachtturmes geleitet.

In allen bis jetzt besprochenen Darstellungen des heil. Grabes handelte es sich um die Erzeugnisse der abendländischen Kunst. Es ist auffallend, dass die byzantinischen Darstellungen des heil. Grabes von diesen grundverschieden sind. Sie lehnen sich an den Text der Evangelien, nach welchem das Grab Christi eine über der Erde in einen Felsen gehauene spelunca war, deren Eingang vermittelst eines grossen Steines verschliessbar war. Da den byzantinischen Künstlern der Gedanke fremd war, in den Darstellungen der Frauen am Grabe die Darstellung der Auferstehung Christi zu geben, bekommt das Grab eine einfache, bescheidene Gestalt. So finden wir es auf dem Elfenbeinrelief in der Kirche S. Ambrogio in Mailand (mit der Inschrift über dem Grabe ω ταφο d. h. ὁ τάφος), auf einem Elfenbeinrelief in der Pinacothek zu Modena (141), auf einem anderen im South Kensington Museum, auf der schon erwähnten vergoldeten Tafel in Louvre (142), in einer Miniatur einer griechischen Handschrift (XI. Jahrh.) in der Bibl. Nationale zu Paris (N. 74) (143), in einer anderen

des Gelat'schen (?) Evangelienbuches, (144) auf einem Fresko in S. Clemente zu Rom etc. (145).

Die byzantinischen Psalterien schliessen sich in ihren Darstellungen des heil. Grabes den frühchristlichen Kunstdenkmälern an: das heil. Grab hat die Form eines schmalen Turmes, eines zeltartigen Baues in der Schilderhausform, wie wir es auf einem altchristlichen Sarcophag in Mailand sehen (47). So finden wir es im Chludoffpsalter (146) zweimal dargestellt: einmal steht der auferstandene Christus neben seinem Grabe und hinter ihm David, unten zwei zu Boden gestürzte Soldaten; ein anderes Mal steht David tief gebeugt bei dem geschlossenen Grabe Christi, der Beischrift zufolge von diesem weissagend. Die erste Form, welche, wie es scheint, ausschliesslich in den griechischen Psalterien vorkommt, wird von Tikkanen (Die Psalterillustration im Mittelalter S. 62—63) mit Recht auf die orientalische Liturgie des Ostersonntags zurückgeführt, wo sehr häufig von dem Ausgange des Christus aus dem Grabe die Rede ist. So z. B. im Psalter aus dem Kloster Pantokrator, wo David vor dem aus seinem Grabe heraustretenden Erlöser in ehrerbietiger Haltung steht. Dann im Londoner Psalter (147), wo der auferstandene Christus links neben seinem Grabe steht, ein Engel vom Himmel niederfliegt und rechts zwei Soldaten auf dem Boden lagern. Ähnlich im Barberini-Psalter (148). Dieselbe Form des Grabes in der Miniatur eines griechischen Evangelienbuches in der öffentlichen Bibliothek zu Petersburg (N. 105) (149).

In den Darstellungen der späteren frühmittelalterlichen Kunst, wo jede Architektur fehlt, bleibt nur der Sarg mit dem schräg gelehnten Deckel, auf dem der Engel sitzt; von der anderen Seite kommen die Frauen. Manchmal ist der Sarcophag unter dem Deckel weggelassen. Das Schweisstuch und die anderen Tücher fehlen fast nie. Man sieht gewöhnlich ein in ein Knäuel gerolltes Tuch und ein frei flatterndes daneben.

Der Engel. Da die Evangelientexte in der Zahl der Engel, die das grosse Ereignis verkünden, nicht übereinstimmen und ebenso verschiedenartig von der Stelle sprechen, wo die Frauen sie bei ihrem Besuche des Grabes getroffen haben, so gehen auch die Darstellungen der Künstler in dieser Beziehung auseinander. Schon auf einem altchristlichen Sarcophag finden wir den Engel oben in den Wolken schwebend und die Frauen von der Auferstehung Christi in Kenntnis setzend (47). Dann finden wir häufig zwei Engel in dem Grabe Christi sitzend, wie auf einem Elfenbeinrelief in der Stiftskirche zu Essen (150); auf einem Elfenbeinrelief aus der Kollektion Basilewsky in Petersburg; in einer Miniatur des Codex Egberti (151); auf einem Elfenbeinrelief in London (?) (125), wo die Zahl der zwei sitzenden Engel durch drei in der Luft schwebende vermehrt worden ist; in einer Miniatur des Drogo-Sacramentars, wo zwei Engel in der Rotunde auf dem Sarcophag sitzen, während unten vor dem Grabe selbst ein Engel sitzt und den zuschreitenden Frauen die Nachricht von der Auferstehung Christi erteilt. Überwiegend aber sind die Darstellungen, wo ein Engel vor oder neben dem Grabe sitzt.

In der altchristlichen Zeit sitzt der Engel auf einer Erhebung des Bodens, auf einem Haufen von Steinen oder auf einem Felsen. Auf dem Elfenbeinrelief in Sitten (152) und in der Miniatur des Rabulacodex sitzt der Engel schon auf dem Sarcophag (?) selbst, während er auf der Tür von S. Sabina in Rom, auf einer Ampulla in Monza (153) und auf einem Elfenbeinrelief in Mailand (154) stehend dargestellt ist.

Ein rein carolingischer Zug ist es aber, dass der Engel auf dem abgewälzten Grabsteine sitzt. Da es gewiss unmöglich gewesen wäre, einen so prächtig ausgeführten Grabbau, wie er in den Darstellungen der Frauen am Grabe vorkommt, durch eine Steinplatte zu verschliessen, wird dieser Stein mit der losgerissenen Tür identifiziert. Beispiele: Liverpooler Elfenbeinrelief (81), die Elfenbeinreliefs

in der Münchener Staatsbibliothek Cim. 60 und Cim. 57; eine Elfenbeintafel im Bibl. Nationale zu Paris (122); eine Miniatur des Drogo-Sacramentars (82); eine im Utrechter Psalter (155) etc.

Da die Evangelientexte in keinem Gegensatze zu der Annahme stehen, dass der den Eingang der heil. Höhle verschliessende, von den Juden versiegelte Stein als der Sargdeckel selbst zu betrachten ist, so finden wir sehr häufig, dass der Engel auf einem solchen Deckel sitzt. Der abgehobene Sargdeckel wird also der abgewälzte Stein. Beispiele: ein Elfenbeinrelief aus der ehemaligen Kollektion Spitzer (156); die Miniaturen: im Sacramentar des Heinrichs II. (56), im Utacodex (43), im Perikopenbuch in München (103); eine Miniatur des Meisters Bertolt (104); auf einer goldenen Tafel in Aachen (157); auf den Glasfenstern des XIII. Jahrhunderts in der Cathedrale zu Lyon (101); auf den Elfenbeinreliefs: in Berlin (95), in der Sammlung Wallerstein, im Kunstgewerbemuseum zu Cöln etc. Die Beispiele für diese Art des Sitzens vermehren sich seit der Zeit, wo das Grab Christi in den Darstellungen der Frauen am Grabe jede Architektur zu verlieren beginnt, die Scene in das Innere des Grabes versetzt und das Grab allein durch den Sarcophag angedeutet wird. In diesen Darstellungen sitzt der Engel sehr häufig auf dem Sarcophag selbt, wie es in der byzantinischen Kunst gewöhnlich ist. Ein interessantes Beispiel dafür haben wir auf einem Elfenbeinrelief im South Kensington Museum (158), wo der Sarcophag, auf dem der Engel sitzt, vor der Grabhöhle steht. Das bedeutet jedoch, dass die Scene im Innenraume zu denken ist. In der mittelalterlichen Kunst haben wir mehrere Beispiele für solche Andeutungen des Innenraumes (159). In einer Miniatur im Britischen Museum (160) sitzt der Engel auf dem Sarcophag, der Sargdeckel liegt zur Seite auf dem Boden.

In mehreren Elfenbeinreliefs des X. und XI. Jahrhunderts, in denen sich der byzantinische Einfluss geltend

macht, sitzt der Engel auf einem würfelförmig ausgehauenen Steine, der, verziert und durch Arcaden belebt, mehr an einen Sarcophag, als an die Grabestür erinnert. Beispiele: Elfenbeinreliefs in Buda-Pesth (85), in der Kollektion Carrand in Florenz (57), im Museum zu Dôle (129). Zu diesem Sarcophag führen manchmal einige Treppenstufen, z. B. auf einem Relief im Museum zu Rouen (126), oder auf einem anderen im Trésor der Cathedrahle zu Nancy (94).

Der Sarcophag ruht manchmal auf vier kleinen und schmalen Pfeilern, z. B. auf den Glasfenstern des XIII. Jahrhunderts in der Cathedrahle zu Reims (128).

Was die Haltung des Engels anbelangt, unterscheidet sich der byzantinische Typus ganz deutlich von dem abendländischen. Der Unterschied wird dadurch begründet, dass der byzantinische Künstler sehr viel Wert darauf legt, den Engel in einer feierlichen Pose vorzuführen. Das Streben nach Grossartig-Feierlichem macht sich hier stark geltend. Da sitzt der Engel ganz en face, zeigt sich also repräsentativ ganz von vorne, zieht seinen rechten Arm transversal über seinen Oberkörper hinweg, in der den Frauen entgegengesetzten Richtung auf das Grab hinweisend. Der linke Arm kreuzt sich mit dem Rechten und trägt in der Hand einen Stab, der verschiedenartig endet. Um den Glanz seiner Erscheinung zu erheben, flicht der Künstler sehr oft eine Binde in seine Haare. Beispiele: in einem Psalter im Britischen Museum (161); auf einem Elfenbeinrelief in Rouen (126); auf der Tabernakelsäule von San Marco in Venedig (162); in Rabula-Codex (49) etc. Die reiche Austattung der Engeltypen ist später in Byzang überhaupt zu Hause. Der byzantinische und morgenländische Typus gehen da Hand in Hand. In den morgenländischen Darstellungen zeigt sich ebenso der Engel mehr en face als im Profil. So finden wir ihn auf dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo und im Rabula-Codex dargestellt. Auf den Ampullen in Monza sitzt der Engel gewöhnlich im Halbprofil, nach links gewendet, ebenso auf dem Relief

der Tabernakelsäule von San Marco in Venedig (aber hier nach rechts gewandt).

In dem rein abendländischen Typus zeigt sich aber der Engel ganz im Profil, seinen rechten Arm in Redegestus gegen die Frauen erhebend. Seine Rolle beschränkt sich gewöhnlich auf die Erteilung der Nachricht von der Auferstehung Christi. Es ist aber sehr häufig, dass er dabei auch auf die Leichentücher hinweist. Das kommt besonders in der späteren Zeit vor, wo der Engel auf dem Sarcophagdeckel oder dem Sarcophag selbst sitzt. Doch macht sich in mehreren abendländischen Darstellungen auch der byzantinische Einfluss in dieser Beziehung stark bemerkbar. Das beste Beispiel dafür bietet uns ein Elfenbeinrelief aus der ehemaligen Kollekiton Spitzer (156): der Engel sitzt da ganz im Profil, doch zeigt sich in seiner Haltung der Arme der byzantinische Einfluss ganz unverkennbar.

Was die Attribute des Engels anbelangt, so kommen da in Betracht die Flügel, das Scepter und der Nimbus. Sie spielen aber eine ganz nebensächliche Rolle und in ihrer Auswahl lassen sie dem Künstler vollständige Freiheit. Es ist unmöglich, die sicheren und wesentlichen Merkmale in dieser Beziehung zu bezeichnen, die die Veranlassung zu einer Verallgemeinerung geben können. Die geflügelten und ungeflügelten Engel sind fast in der ganzen mittelalterlichen Periode nachweisbar. Ein Schema ist da deswegen ebensoschwer zu bilden, wie es mit dem Typus des bärtigen oder unbärtigen Christus der Fall ist. Die Flügellosigkeit der Engel für die Zeit vor dem V. Jahrhundert und für die carolingische Epoche entschieden in Anspruch zu nehmen, wie es Stuhlfauth (163) vorschlägt, scheint sehr gewagt zu sein. Die geflügelten Engel in der Wiener Genesis (164), die ungeflügelten Engel in der Miniaturen des XIII. Jahrhunderts (z. B. in einem Psalter in der Hofbibliothek zu Stuttgart (165), in einem anderen in der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel (166) etc. sprechen entschieden gegen ein solches Schema. Wir finden aber,

dass hier in den Darstellungen der Frauen am Grabe der Engel gewöhnlich die Flügel hat und mit Nimbus versehen ist. Es ist fast unmöglich, ihn in der byzantinischen Kunst anders dargestellt zu sehen.

Es ist ebenso schwer, in Beziehung auf das Scepter, das gewöhnlich geschultert ist, die bestimmten Gruppen auszuscheiden. Wir finden, dass das Scepter in mehreren Beispielen mit dem Kreuze, in anderen aber mit der Lilienblume endet. Für das erste haben wir die folgenden Beispiele: Elfenbeinreliefs in Sitten (52), im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin (167), in der Staatsbibliothek zu München (Cim. 57) (91), im South Kensington Museum (84); Tragaltar im Museum zu Darmstadt (100); eine Miniatur des Drogo-Sacramentars (82) etc. Für das zweite die folgenden Beispiele: ein Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München (92), in der Cathedrale zu Narbonne (168), im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (95); in einem Psalter im Britischen Museum (169) etc. Manchmal ist das Scepter mit einer kleinen Kugel gekrönt: Elfenbeinrelief im Hôtel de Cluny zu Paris (170); ein anderes in London (?) (121); in einer Miniatur im Britischen Museum (171); auf den Glasfenstern der Cathedrale zu Reims (128). In dem zierlichen Abschluss des Scepters zeigt sich die byzantinische Vorliebe für die prächtige Ausstattung des Engels. Beispiele: die byzantinische vergoldete Tafel im Louve (65); Paliotto von Salerno (55); eine Miniatur des Meisters Bertolt (172) etc. In mehreren Beispielen hat das Scepter die einfache Form eines Stabes, z. B. auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo, im Rabula-Codex, auf dem Elfenbein im Schatze der Cathedrale zu Nancy (173). In einigen Beispielen hält der Engel statt des Scepters solche Gegenstände, welche keineswegs als seine Attribute aufgefasst werden können und höchstwahrscheinlich auf einem Missverständnisse des Künstlers beruhen. So z. B. auf einem Elfenbeinrelief in der Staatsbibliothek zu München (Cim. 60) hält er in seiner linken Hand einen würfelförmigen Gegen-

stand; auf einem anderen aus der Sammlung Wallerstein hält der Engel in seiner linken Hand einen Gegenstand in der Form eines auseinandergerollten Streifens. Manchmal aber hat der Engel gar nichts in den Händen, z. B. auf dem frühchristlichen Münchener Relief, im Utrechter Psalter (155); in einer Miniatur des Utacodex in München (43); auf einem Elfenbeinrelief im Museum zu Dôle (129); auf den Glasfenstern in Lyon (174) etc.

Die Frauen. Da die Evangelientexte in der Zahl der Frauen, die am Ostersonntag zum heil. Grabe gekommen waren, um den Leichnam des Herrn einzusalben, nicht übereinstimmen, so zeigen auch die Darstellungen dieser Scene in dieser Hinsicht keine Regelmässigkeit. Es ist sehr selten, dass man dabei nur einer Frau begegnet (Magdalena), wie wir es auf dem Mailänder Elfenbeinrelief (51), auf einem koptischen Stoffe im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (175) und in einem Relief auf dem Buchdeckel des Evangeliars Ottos III. in Aachen (176) dem Johannesevangelium entsprechend sehen. Ebenso selten ist es, dass man, nach dem Lucasevangelium, mehr als drei Frauen in der Grabesscene dargestellt findet: auf einem Elfenbeinrelief im Museum zu Dôle (129) erscheinen vier Frauen am Grabe Christi, ebenso in einer Miniatur des griechischen Evangelienbuches in der Bibl. Nationale zu Paris No. 74 (177). Auf einem Elfenbeinrelief im South Kensington Museum (178) erscheinen drei Gruppen von Frauen am Grabe Christi.

Die Zahl der Frauen, welche das Grab des auferstandenen Christus besuchen, variirt in den Darstellungen dieses Vorganges gewöhnlich zwischen zwei und drei. In der altchristlichen Kunst ist die Zahl der Frauen gewöhnlich zwei, wie z. B.: auf dem Mailänder Sarcophag (47); auf den Ampullen in Monza; auf der Tabernakelsäule von S. Mazco in Venedig; auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo; im syrischen Rabuha-Codex; auf der Tür von S. Sabina in Rom, auf dem Elfenbeinrelief im Museum zu Sitten. Die morgenländische Kunst bleibt

in dieser Hinsicht, an das Matthäusevangelium sich haltend, immer konsequent. In der byzantinischen Kunst beträgt auch die Zahl der Frauen in der Regel zwei. Es kann nur eine sehr seltene Ausnahme sein, dass wir in den byzantinischen Darstellungen dieser Scene drei Frauen begegnen (wie es z. B. auf einem Elfenbeinrelief in der Pinacothek zu Modena der Fall ist). Zum ersten Mal treffen wir drei Frauen auf dem früher besprochenen Sarcophag in Servanne in der Scene, welche der Auferstehung unmittelbar folgt: der Erscheinung Christi vor den Frauen (5). Es ist charakteristisch, dass das Münchener Relief, welches in der Darstellung der Himmelfahrt Christi mit diesem Sarcophag vollständig übereinstimmt, auch in der Scene der Frauen am Grabe auf demselben Sarcophag seine Analogie findet. Die übrigen zwei altchristlichen Elfenbeinreliefs (aus der Sammlung Trivulzi in Mailand und auf dem Kästchen in London) (79) zeigen zwei Frauen.

Im Gegensatze zu der morgenländischen Kunst ist in der abendländischen die Zahl von drei Frauen in der Grabesscene beliebt. Es ist auffallend, dass die Zahl von zwei Frauen gewöhnlich in jenen Darstellungen vorkommt, welche auch in Beziehung auf die Composition unter dem morgenländischen oder byzantinischen Einflusse stehen. Die Beispiele: die Elfenbeinreliefs; aus der Kollektion Carrand in Florenz (57); aus der ehemaligen Kollektion Spitzer (156); im Museum zu Buda-Pesth (85); im Schatze der Cathedrale zu Nancy (94); auf einem altare portativum im Museum zu Darmstadt (100); auf einem Fresko in S. Clemente zu Rom (145); in einer Miniatur des Utacodex in der Staatsbibliothek zu München (43), des Perikopenbuches (103) und Sacramentars des Heinrichs II. (56) daselbst. Wo wir aber den rein abendländischen Typus treffen, da ist die Zahl der Frauen gewöhnlich drei. Doch lässt sich auch in dieser Hinsicht keine absolute Regelmässigkeit konstatieren.

Von den Attributen der Frauen kommen in Betracht die Salb- und Räuchergefässe und der Nimbus. In einigen von den ersten Darstellungen, wie z. B. auf den altchristlichen Sarcophagen und vielen Elfenbeinreliefs, treffen wir die Frauen ohne jegliche Attribute. Der Künstler hatte nicht die Absicht, ihnen einen ausgeprägten Charakter zu verleihen. Er begnügt sich damit, den Eindruck, den die Nachricht von der Auferstehung auf sie macht, in ihren Gebärden zum Ausdruck zu bringen. So treffen wir sie ohne Attribute auf dem Münchener Relief; auf dem erwähnten Sarcophag in Mailand; auf der Mosaik in S. Apollinare Nuovo; auf der Tür von S. Sabina; auf der Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig; auf dem Elfenbeinrelief in Mailand (51); auf einem anderen aus der Kollektion Trivulzi und auf dem Londoner Kästchen. Später ist es sehr selten, dass die Frauen die Gefässe entbehren, z. B. in einer Miniatur in Cheltenham (Cod. 3500); im Utacodex; auf einem Glasfenster in der Kirche S. Jean zu Lyon (102) etc. Es ist aber interessant, dass in der altchristlichen Zeit die Frauen in den gleichzeitigen Darstellungen auch mit den Gefässen in ihren Händen erscheinen. Die palästinischen Ampullen in Monza und eine Miniatur im syrischen Rabula-Codex zeigen die Frauen mit Gefässen und mit Nimbus versehen. Es scheint, dass diese Attribute der Frauen den Darstellungen der morgenländischen Kunst eigen sind und dass sie daher in die abendländische Kunst übergegangen sind. Der Künstler hatte die Tendenz, besonders die Frömmigkeit der Frauen ins rechte Licht zu stellen. Wir sollen den Eindruck bekommen, dass es die frommen, ihren Herrn nie vergessenden Frauen sind, welche ihre Ehrfurcht herbeigeführt hat, um den Leichnam des Herrn einzusalben und mit Wohlgerüchen zu erfüllen. Sie tragen zu diesem Zweck Gefässe sehr verschiedener Form. Meistens sind es Salbbüchsen in der Gestalt einer Pyxis, aber schon früh bekommen die Frauen Rauchfässer (mit Aromaten), wie wir es im Rabula-Codex, auf den Ampullen

in Monza und auf dem Relief im Museum zu Sitten treffen. Es kommt sehr oft vor, dass eine von den Frauen dadurch ihre fromme Gesinnung demonstriert, dass sie ihr Gefäss mit der Hand in die Höhe zieht und dem Engel zeigt, z. B. auf einer Ampulla (179); auf einem Elfenbeinrelief im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (167) etc. Es ist nicht selten, dass der Künstler die Frauen mit zwei Salbbüchsen beladet und sogar ihnen neben diesen auch Rauchfässer gibt. Auf einem Elfenbeinrelief in Stuttgart, auf einem anderen im Kunstgewerbemuseum in Köln; aus der Sammlung Wallerstein; im South Kensington Museum (84) und Buda-Pesth (85) tragen die Frauen neben den Salbgefässen auch an längeren oder kürzeren Kettchen hängende Räuchergefässe. Diese Rauchfässer nehmen manchmal grosse Dimensionen an und erinnern dann mehr an Laternen als an Weihrauchfässer, z. B.: auf einem Relief des Türflügels des Nordportals von S. Maria auf dem Capitol zu Köln (180). Der Eindruck, den die Nachricht des Engels auf die Frauen macht, spiegelt sich verschiedenartig in ihren Gebärden. Einmal ist es Trauer, wie auf der getriebenen Goldplatte eines Buchdeckels in Aachen (99), wo die hintere Frau den Kopf auf die Hand stützt; weiter bei den zwei vorderen Frauen auf dem Elfenbeinrelief im Museum zu Dôle etc.; ein anderes Mal ist es Erschrecken, sich Verwundern, Zögern etc.

Was den Nimbus anbelangt, so wird dieser von der Seite des Künstlers als ein Attribut betrachtet, das nicht immer notwendig ist. In dieser Beziehung zeigt die abendländische Kunst, wie überall, weniger Regelmässigkeit, als es in der morgenländischen der Fall ist. Bei der ersteren ist gewöhnlich der Nimbus ausgelassen; bei der zweiten, wie auch in der byzantinischen Kunst, sind aber die Frauen gewöhnlich nimbiert. Die Denkmäler der carolingischen Kunst zeigen im Allgemeinen die Entbehrlichkeit dieses Attributs.

Die Wächter. Im Matthäusevangelium wird erwähnt, dass das Grab Christi von einer jüdischen Wache bewacht

war. Als der Engel wiederkam, um den versiegelten Stein der Grabhöhle abzuwälzen, dröhnte die Erde, und die Kriegsknechte, welche das Grab bewachten, fielen vor Furcht zu Boden. Diese Worte des Evangeliums treffen wir in zwei Scenen illustriert. In einer wird dargestellt, wie das Grab Christi von den Kriegern bewacht wird; in der zweiten haben wir die bekannte Scene der Frauen am Grabe. Für die erste Scene haben wir schöne Beispiele: auf einem Mailänder Elfenbeinrelief (181) und einem ebensolchen aus der Kollektion Basilewsky, wo das Grab Christi von vier Kriegern bewacht wird. Alle Wächter sind behelmt, mit Schilden und Lanzen bewaffnet. Ein schönes Beispiel bietet uns auch die elfenbeinerne Schnalle des heil. Caesarius (80), wo auf den beiden Seiten des Grabes je ein an das Grab sich lehnender Soldat steht. Diese Scene in der Form, wie sie auf dem letzten Beispiele erscheint, hat einige Compositionen der Frauen am Grabe bedeutend beeinflusst. Auf einem Elfenbeinrelief in Bargello zu Florenz (182) ist die Composition der Darstellung der Frauen am Grabe deswegen in zwei Teile verzettelt: unten erhebt sich der Grabbau in der Mitte zwischen zwei Soldaten, die in ihrer Haltung mit jenen auf der Schnalle des heil. Caesarius vollständig übereinstimmen; oben teilt der Engel den Frauen die Nachricht von der Auferstehung Christi mit. Ebenso zerfällt dieselbe Komposition auf einem anderen Elfenbeinrelief in der Bibl. Nationale zu Paris (122) in zwei Teile, die aber hier umgekehrt angeordnet sind: oben der Grabbau in der Form einer Basilica; auf den beiden Seiten je ein mit Lanze und Schild bewaffneter Krieger; unten die Verkündigung der Auferstehung an die hinzutretenden Frauen.

In den übrigen Evangelientexten wird nichts von einem Bewachen des heil. Grabes gesagt. Auch in sehr vielen Darstellungen fehlen die Krieger vollständig. In den altchristlichen Darstellungen fehlen die Wächter auf dem Sarcophag in Mailand (47); auf dem Mosaik von S. Apollinare

Nuovo; auf dem Mailänder Elfenbeinrelief (51); auf der Tür von S. Sabina und auf den Ampullen in Monza. Ebenso gibt es unter den späteren Darstellungen viele, bei denen keine Wächter erscheinen: zwei Reliefs in Aachen (183); ein Elfenbeinrelief in der Bibl. Nationale zu Paris (No. 9453); ein anderes im Hôtel de Cluny daselbst (118); eine Miniatur in einem Sacramentar der Bibl. Nationale zu Paris (Cod. lat. 18005); dann eine Miniatur eines Evangelistars in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. 84); auf einer Freske in S. Clemente zu Rom (145); auf vielen Glasfenstern des XIII. Jahrh. (184) etc.

Doch selbst da, wo die Wächter in die Scene hineingezogen sind, waren nicht alle Künstler darin einig, ob die Wächter im Moment der Verkündigung des Engels von der Auferstehung wachen oder schlafen sollten. Ein interessantes Motiv in dieser Beziehung finden wir schon auf den altchristlichen Sarcophagen. In der bekannten symbolischen Scene der Auferstehung, welche auf diesen Sarcophagen vorkommt, sind auf beiden Seiten des Kreuzes je ein Krieger dargestellt. Gewöhnlich ist es dabei so, dass von den beiden Soldaten, die sitzend dargestellt sind, einer schläft, die Arme über den Knieen oder über den Schild zusammenlegend und den Kopf darauf stützend; während der andere den Kopf erhebt und nach oben blickt (185). Der wachende Soldat ist dabei gewöhnlich mit der Lanze bewaffnet, während bei dem schlafenden die Lanze fehlt. Der Wachende trägt keinen Schild, denn nach Livius (XLIV, 33) und Seneca (Ep. 36) war dies den Wachen verboten, damit sie nicht darauf sich lehnten und einschliefen (186). Es ist offenbar, dass der Künstler bemüht war, auf diese Weise den Begriff vigiliae deutlich auszudrücken und im Bilde klar zu machen. Dieses Motiv ist uns sehr wichtig, da wir es auch auf dem Münchener Relief vorfinden. Dieselbe Idee ist hier sehr fein ausgedrückt — sie war aber, wie es scheint, nur in der Zeit, der die Sarcophage angehören, ganz klar. Die spätere Zeit hat dieses

Motiv nicht mehr verstanden, wie es sich auf dem Liverpooler Relief, einer Copie des Münchener Reliefs, am deutlichsten zeigt.

In den übrigen altchristlichen Darstellungen ist die Haltung der Kriegsknechte verschiedenartig. Im Rabula-Codex in Florenz stürzen die Wächter in heftigster Bewegung zu Boden; auf der Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig ist ein Soldat nach antiker Weise schlafend dargestellt, der andere in liegender Haltung, seinen Kopf auf die Rechte gestützt. Ebenso zeigt uns das Elfenbeinrelief in Sitten fünf Soldaten in schlafendem Zustande. Auf den Elfenbeinreliefs aus der Sammlung Trivulzi in Mailand und im Britischen Museum sind sie durch Mützen als Juden charakterisiert. Während das letzterwähnte Relief die Soldaten ebenfalls nach antiker Weise schlafend darstellt, den Arm auf das Haupt gelegt, ergreift sie auf dem Mailänder Relief Schrecken und Angst.

In den abendländischen Darstellungen der Frauen am Grabe zeigt sich in der Haltung der Krieger keine Regelmässigkeit. Der Freiheit des Künstlers ist hier ein breites Feld geöffnet. Doch sind die Wächter am gewöhnlichsten auf dem Boden lagernd dargestellt und zwar in den verschiedenartigsten Haltungen: die Mehrzahl halb liegend, halb sitzend und dabei sehr oft mit einer Hand den Kopf stützend; dann treffen wir viele Beispiele an, wo die Soldaten ausgestreckt, manchmal auf dem Rücken daliegen (z. B. in einer Miniatur des Drogo-Sacramentars). Meistens sind die Soldaten auf ihren Schilden schlafend dargestellt. Mehrere jedoch sitzen, in Schlaf versunken, vor ihrem Schilde oder haben die Arme über den Knieen zusammengelegt und den Kopf vornüber geneigt, so dass nur der hintere Teil des Kopfes sichtbar ist. Das Evangelium berichtet sonst nichts von den schlafenden Soldaten. Cahier führt zwei Gründe an dafür, dass die Künstler die Soldaten schlafend dargestellt haben. In ihrem Schlummern sieht er entweder einen Ausdruck für Letargie der Synagoge oder

eine Idee illustriert, die Joh. Chrysostom ausgesprochen hat — nämlich: Christus zeige sich nach seiner Auferstehung nicht mehr den Juden. Das Licht entziehe sich jenen Augen, die sich geschlossen haben, um es nicht zu erkennen (187). Es ist aber sicher, dass so tiefe Gründe einen Künstler keineswegs geleitet haben, die Wächter im schlafenden Zustande darzustellen. Der Künstler bewahrte sogar eine vollständige Freiheit in dieser Beziehung. In den Miniaturen und auf den Reliefs, die den Grabbau in der Gestalt eines komplizierten Turmes abbilden, sind die Soldaten gewöhnlich ganz oben auf dem Turme schlafend oder wachend dargestellt. Auf einem Elfenbeinrelief im Louvre (120) ist nur ein einziger Krieger sichtbar, der nach links flieht. Sein Schild ruht am Fusse eines Baumes. Auf einem Elfenbeinrelief im South Kensington Museum (158) erwachen die beiden Soldaten ganz erschrocken, wobei einer das Bein in die Luft wirft. In den späteren Darstellungen der Auferstehung Christi, ebenso wie in vielen mittelalterlichen Darstellungen der Frauen am Grabe, spielen die Wächter eine nicht unbedeutende Rolle. Der Künstler freut sich, sie in die Scene hineinziehen zu können. Man findet, dass ein Teil von ihnen ruhig schläft, während der andere wacht und durch die Erscheinung des Christus oder des Engels aufs tiefste erschüttert wird. Die Soldaten stürzen nieder, stehen oder fliehen. Es kommt immer darauf an, wie der Künstler sich den Vorgang gedacht hat.

Es ist aber charakteristisch, dass die byzantinische Kunst auch bei diesem Motiv keine Veränderungen zugelassen hat. Auf die Wächter legt der byzantinische Künstler nicht so viel Wert. Sie sind in sehr kleinen Dimensionen, manchmal geradezu als Zwerge dargestellt und ganz unten in eine Ecke gedrängt. Schöne Beispiele dafür liefern uns die schon mehrmals erwähnte vergoldete Tafel im Louvre (65), dann ein Elfenbeinrelief in S. Ambroyio zu Mailand, ein anderes in der Pinacothek zu Modena und im South Kensington Museum.

Schluss.

Es ist auffallend, dass alle Momente, welche wir bei der Iconographie der Frauen am Grabe ausgeschieden und einzeln betrachtet haben, in der byzantinischen Kunst in einer einheitlichen Form erscheinen, während sie sich in der abendländischen Kunst in verschiedenartigster Weise gestalten. Jene blieb den fremden Einflüssen gegenüber unzugänglich, in dieser begegnet man den unverkennbaren Einflüssen der byzantinischen und der morgenländischen Kunst.

Wir sehen vor allem in den byzantinischen Darstellungen eine einheitliche Composition. Ein Gegenstand steht im Mittelpunkte, alle übrigen Objekte konvergieren nach ihm. Die Einheit in der Composition wird dadurch erreicht. In den abendländischen Darstellungen stehen alle Objekte in der Composition ganz isoliert; jedes von ihnen ist eine Einheit für sich, ein selbständiges Individuum, das der Gesamtheit nicht untergeordnet ist. Der syntetische Geist der byzantinischen Kunst steht hier in schroffem Gegensatz zu dem analytischen Geiste der abendländischen. Die byzantinische Kunst strebte immer einem bestimmten Typus zu. Sie war darin die Nachfolgerin der morgenländischen Kunst. Die abendländische Kunst suchte von überall her neue Elemente, um aus ihnen immer neue Individuen schaffen zu können. Daher keine Regelmässigkeit, kein System, dagegen die mannigfaltigsten fremden Züge.

Eine kurze Übersicht gibt ein klares Bild davon:

	Composition	Grabbau	Engel	Frauen	Wächter
der morgenländische Typus	Das Grab in der Mitte; links u. rechts konvergieren nach ihm die Frauen und der Engel	gewöhnlich in der Form eines Ciborium-artigen Baues	en face oder im Halbprofil	zwei Frauen mit Gefässen; nimbiert	fehlen gewöhnlich

	Komposition	Grabbau	Engel	Frauen	Wächter
der byzantinische Typus	In der Mitte der Engel; zu einer Seite das Grab; zu der anderen die Frauen	in der Form einer Felsenhöhle	en face; repräsentativ; in feierlicher Pose; reich ausgeschmückt	zwei Frauen	haben eine unbedeutende Rolle
der abendländische Typus	I. Der Grabbau zur Seite geschoben, vor oder neben ihm der Engel den Frauen zugewandt	in der Form eines Turmes, einer Basilica oder eines Zentralbaues	I. im Profil	I. drei Frauen	ihre Haltung in verschiedenartigsten Variationen
	II. = dem morgenländ. Typus		II. wie im morgenländ. Typus	II. zwei Frauen	
	III. Die Scene spielt sich im Inneren des Grabes ab		III. wie im byzantinischen Typus		

Es ist nicht schwer festzustellen, welchem Typus das Münchener Relief am nächsten steht. Es kann kein Zweifel sein, dass es den reinen abendländischen Typus repräsentiert. Seine Composition, die prächtige Ausstattung des Grabbaues; die Profilansicht des Engels; die Zahl von drei Frauen; das schöne Motiv des Bewachens sprechen entschieden für die abendländische Provenienz. Das sonderbare Motiv des Bewachens des heil. Grabes stellt das Münchener Relief zu gleicher Zeit in die Reihe der altchristlichen Sarcophage.

Die Himmelfahrt Christi (188).

Marcus 16,19 (assumptus est in coelum);
Lucas 24, 51 (recessit et ferrebatur in coelum):
Acta apostolorum 1, 9 (elevatus est).

Dieser Szene begegnen wir schon auf den altchristlichen Sarcophagen. Die drei Beispiele, die wir in Gallien festgestellt haben (189), bieten für den Typus, der auf dem Münchener Relief vertreten ist, eine vollständige Analogie. Das ist der Typus, der sich später im Abendlande weiter verbreitet.

Einer anderen Art der Darstellung der Himmelfahrt Christi begegnen wir ebenso in der frühchristlichen Periode. Schon auf den Ölfläschchen von Monza (190) und in dem syrischen Rabula-Codex finden wir diesen Typus ausgebildet vor, den wir als den morgenländischen bezeichnen können. Christus, ganz in Vorderansicht, thront in der von Engeln getragenen Mandorla (in Rabula-Codex steht Christus, ebenso in späteren byzantinischen Psalterien Barberini und einem anderen in London), während Maria und das lebhaft bewegte Apostelcollegium ihm nachblicken. Immer ist die Szene horizontal in zwei Abschnitte gesondert und dadurch die himmlische und die irdische Sphäre angedeutet. Das Morgenland hatte überhaupt Vorliebe für die biblischen Szenen, in denen sich die Herrlichkeit Jesu offen dartut.

Das Abendland hatte aber einen anderen Typus geschaffen. In abendländischen Darstellungen der Himmelfahrt berührt Christus, der im Profil oder in der Rückenansicht dem Beschauer sich darbietet, mit den Füssen einen Berg, oder schwebt in der Luft und eilt so zum Himmel hinauf, aus dem sich die Hand Gottes ihm entgegenstreckt. Auf den ältesten Denkmälern, welche diesen Typus darstellen, ist keine Mandorla vorhanden.

Die byzantinische Kunst hat den morgenländischen Typus aufgenommen und zu ihrem eignen gemacht. Die

Ausbildung dieses Typus beruht auf der Auffassung, Christus, der sich als Herrn aller Wesen gezeigt hat: auf der Erde, im Meer, in der Unterwelt, solle sich nun auch als Herrn der Himmel erweisen (nach 7. Chrysostomus) (192).

Worauf sich der abendländische Typus gründet, ist nicht leicht zu sagen. Am wahrscheinlichsten ist es, dass der Künstler die Stelle aus Act. apostolorum II 32—33 (12) vor Augen hatte, als er seiner Darstellung diese Form gab. Dextera Dei exaltatus passt sehr gut zu dieser Art der Darstellung. Schon bei den Heiden existierte der Glaube an die göttliche Aufnahme der sich in den Himmel erhebenden Personen. Man liest in einem Panegyrikon des Vaters Konstantins des Grossen: Receptus est consensu coelitum Jove ipso dexteram porrigente (193). Die Ausdrücke aber assumi, ferri, ἀναβαίνειν, mit denen die Himmelfahrt gekennzeichnet ist, konnten den Künstler veranlassen, den Herrn einen Berganhang hinaufsteigend darzustellen. Wir dürfen nicht annehmen, dass die Künstler jener Zeit die richtigen astronomischen Kenntnisse besassen und noch vor Copernicus die modernen Begriffe von dem Himmel gehabt haben (194). Der Künstler jener Zeit konnte recht wohl glauben, dass ein hoher Berg, der den Horizont umrändert, als Stützpunkt zum Eingang in den Himmel dienen konnte. Die abendländische Kunst strebte also danach, den Akt selbst darzustellen, während die byzantinische Kunst einen repräsentativen Typus im Auge hatte und bemüht war, den Rex gloriae in einem feierlichen Momente den Zuschauern vorzuführen. In diesem Falle ist der Herr schon im Besitze der Himmelsglorie, in dem ersten aber erhebt er sich, um dieselbe zu erreichen und zu geniessen (195).

Die beiden Typen laufen in der ganzen mittelalterlichen Periode mit grösseren oder kleineren Variationen nebeneinander. Der byzantinische Typus lässt auch hier keine Veränderung zu, während der abendländische durch die fremden Elemente, die er in sich assimiliert, stark beeinflusst wird. Die Freiheit des Künstlers kommt dabei völlig zur

Geltung, und deswegen lässt sich da keine Regelmässigkeit feststellen. Als Ausgangspunkt aber für den abendländischen Typus kann sehr gut das Münchener Relief dienen. Die erwähnten drei Beispiele auf den gallischen Sarcophagen, die Darstellung der Himmelfahrt Christi auf der Türe von S. Sabina in Rom (196) sind neben dem Münchener Relief die ältesten Beispiele für diesen Typus. Der reinsten Auffassung dieses Typus begegnen wir später bereits im Sacramentar des Drogo (197), dem sich in Hauptzügen die Darstellung der Himmelfahrt in der Bibel des Klosters S. Paolo fuori le mura (die sogenannte kalistinische Bibel) anschliesst (198). Dann kommen die Darstellungen im Utrechter Psalter (zum Canticum Habacuc und zum Symbolum apostolicum) (155), auf dem Buchdeckel des Evangeliars des Kaisers Otto III. in Aachen (199); auf dem Essener Buchdeckel der Theophanu (200); besonders schön auf dem Benedictionale des Aethelwold (201); auf einem Elfenbeinrelief in Berlin (202) etc.

Die Szene der Himmelfahrt Christi ist in der frühchristlichen Zeit in der Form, die auf dem Münchener Relief sich uns darbietet, nur auf den gallischen Sarcophagen nachweisbar; der abendländische Typus dieser Szene knüpft sich vollständig an diese Darstellung an, im schroffen Gegensatz zu der byzantinischen Kunst, in der ein ganz verschiedener Typus vertreten ist. Dies spricht deutlich genug für die abendländische Provenienz des Münchener Reliefs. Aus der Tatsache aber, dass die Darstellung der Himmelfahrt Christi auf dem Münchener Relief ihre vollständige Analogie nur auf den Denkmälern der altchristlichen Zeit findet, während die mittelalterlichen Darstellungen dieses Sujets bedeutende Variationen aufweisen, lässt sich auf Gleichzeitigkeit der Entstehung dieser altchristlichen Denkmäler und des Münchener Reliefs mit grosser Wahrscheinlichkeit schliessen. Ein solcher Schluss wird dadurch noch sicherer, dass jener altchristliche Sarcophag, auf dem die Darstellung der Himmelfahrt Christi vorkommt, zugleich das einzige Beispiel in der

frühchristlichen Epoche ist, auf dem in der Szene der Frauen am Grabe drei Marien erscheinen.

Die stilkritische Untersuchung.

Wenn wir nun in der ungeheuren Menge der Denkmäler aller Perioden unserm Münchener Relief bloss nach dem ersten Eindruck, den es auf uns macht, einen ihm entsprechenden Platz anweisen wollen, so bietet diesen unzweifelhaft die antike Kunst dar. Die antiken Nachklänge sind hier so stark, dass man wohl gezwungen ist, an die Erzeugnisse der spätrömischen Kunst zu denken. Eine umständlichere stilistische Analyse kann nur die Richtigkeit dieses ersten, durch die Gesamterscheinung des Reliefs erzeugten oberflächlichen Eindrucks bestätigen. Das feine und ruhige Spiel der Gebärden; die antike Freude an schöner und bewegter Pose; der Faltenwurf mit den Motiven, die in den antiken Gewandfiguren ihre Analogien finden; die feine Anordnung und geschickte Ausnützung des Raumes; die rein klassischen Formen in der Architektur und in dem Ornament sprechen entschieden dafür, dass dieses Werk der Antike sehr nahe steht. Für diese Arbeit gibt es keinen Platz in der gesamten mittelalterlichen Kunst. Alle Momente, die bei einer stilkritischen Untersuchung in Betracht kommen können, verraten die durch und durch unmittelalterlichen Züge.

Die Gebärden und Bewegungen. Die ganze Gebärdensprache der Figuren trägt noch einen antiken Charakter. Der Gestus der Anrede ist der bekannte antike Redegestus: er besteht in dem Erheben der rechten Hand mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger. Dabei wird

die linke Hand unter den Kleidern gehalten und in den Mantel gewickelt. Das Auge verfolgt den Gestus der Hand.

Man merkt es sonst auch bei den anderen Figuren, wie es dem Künstler darauf ankam, nur durch die Kopfwendung und teilweise durch den erhobenen Arm die Richtung anzudeuten, in der die Aufmerksamkeit der Figuren festgehalten ist. Der Künstler beschränkt sich darauf, die innere Bewegung der Figuren zum Ausdruck zu bringen. Die Gemütserregung spiegelt sich aber nur in den Gesten. Es kann sich allein aus technischen Gründen erklären, dass durch Verziehen der Mundwinkel das Gesicht der hintersten Frau einen morosen Ausdruck bekommen hat. Mienenspiel kommt hier nicht in Betracht.

Der Künstler hatte sich die Aufgabe gestellt, die zögernde Haltung der dem heil. Grabe wehmütig zuschreitenden Frauen den Zuschauern vorzuführen. Dies ist ihm gelungen. Wir sehen, wie die vorderste Frau ihre beiden Arme hat sinken lassen; das Hochziehen des Mantelzipfels an das Gesicht, welches bei der Frau in der Mitte bemerkbar ist, ist wahrscheinlich ein Ausdruck des Schmerzes; trauriges Nachdenken bezeichnet der Gestus der letzten Frau, welche den Zeigenfinger ihrer rechten Hand gegen den Mund führt und an die Lippe legt. Alle diese Gesten sind in der antiken Kunst zu Hause. Das langsame Gehen der Frauen, welches ihrer zögernden Haltung vollständig entspricht, wird dadurch markiert, dass das äussere Bein etwas zurückgezogen und zur Seite entlastet ist, während der andere Fuss fest auf den Boden tritt.

Sehr heftige Gemütserregung kommt bei den beiden Aposteln zum Vorschein. Das Verbergen des Gesichts in der Hand verbunden mit dem kauernden Liegen, wie wir es bei einem Apostel hier sehen, bedeutet starke Erschütterung der Seele. Es kann entweder (203) als Schrecken bezeichnet oder so erklärt werden, dass der Apostel infolge der unerwarteten Erscheinung Gottes geblendet wird. Der Schrecken, welcher den anderen Apostel auf den Boden

wirft, wird dadurch angedeutet, dass die beiden Hände mit den Handflächen nach aussen in die Höhe der Brust gehoben und dabei die Oberarme fest an den Körper gepresst sind.

Der eilige Schritt des aufwärts schreitenden Christus in der Scene der Himmelfahrt wird durch den hinausflatternden Zipfel des Mantels noch klarer gekennzeichnet.

Besonders schön ist das Motiv des Wachens zum Ausdruck gekommen. Ein schlafender waffenloser und ein wachender, mit der Lanze bewaffneter Krieger. Das antike Motiv des Schlafens, wobei der Schlafende den rechten Arm erhebt und die rechte Hand auf den Kopf legt, kommt hier nicht vor. Der Soldat schlummert auf den Unterbau gelehnt, die übereinander gekreuzten Arme auf die linke Ecke des Quaderbaues legend und das Gesicht hinter den Händen bergend.

Die Kopftypen. Das Schönheitsideal der frühchristlichen Kunst, das in den Statuen des guten Hirten am besten zum Ausdruck kommt, zeigt sich in den jugendlichen Köpfen des Christus und des Engels. Beide sind bartlos und mit langem Haupthaar. Doch begegnet man hier nicht jenem ornamentalen Spiel der Locken, das wir oft auf den altchristlichen Sarcophagen treffen. Über der Stirn ist das Haar in einigen Locken gestrichelt, sonst sind die Haare als eine plastisch wenig unterbrochene Masse gebildet. Der Kopftypus ist im Ganzen nicht wechselnd; der Ausdruck des Gesichts ist gleichförmig. In den Frauenköpfen verrät sich ebenso der spätantike Typus. Es lässt sich in dem Kopftypus des einen von den Aposteln eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kopftypus Petri auf dem altchristlichen Londoner Elfenbeinrelief konstatieren. Dieselbe Ähnlichkeit ist auch bei den Kopftypen der Frauen nicht zu leugnen. (Vergl. die Frau in der Mitte auf dem Münchener Relief mit den Frauen in der entsprechenden Szene des Londoner Reliefs!)

Die Gewandung. Bei Christus und dem Engel ist das antike Schema vertreten: Die weitärmlige Tunica, aus

welcher der Vorderarm in voller weicher Form hervortritt. Darüber ein Mantel, unter dem rechten Arme gegen die Brust gezogen und über die linke Schulter geschlagen, von welcher er den Rücken hinabfällt und bei Christus mit dem Ende frei hinausflattert. Er lässt den rechten Arm frei und dadurch wird die weitärmlige Tunica sichtbar. Bei den Aposteln treffen wir dieselbe Gewandung.

Die Soldaten tragen eine kurze Ärmeltunica, darüber einen Schultermantel, der bis an das Knie herabreicht und auf der rechten Schulter mit einer Fibula zusammengehalten wird; der rechte Arm bleibt dabei frei. Dadurch sind die Soldaten als Römer gekennzeichnet.

Die Frauen tragen ein langes bis auf den Boden reichendes Untergewand; einen Mantel, der über den Kopf gezogen und von der rechten nach der linken Schulter geworfen ist. Unter dem Mantel scheinen die Frauen noch einen Schleier zu tragen (besonders bei der mittleren Frau ersichtlich).

Alle Figuren sind beschuht. Die Soldaten tragen Stiefel, wie es bei den mit kurzer Tunica bekleideten Personen die Sitte ist. Die Schuhe der Frauen sind spitz. Alle übrigen Figuren sind mit Sandalen bekleidet, welche durch die Riemen am Fuss befestigt sind. Die männlichen Figuren tragen keine Kopfbedeckung.

Die Draperie besteht aus wenigen grossen plastisch modelierten schräg eingeschnittenen Falten. Bei den Frauen erscheinen neben diesen auch viele leicht gravierte Falten. Das Untergewand zeigt parallele Falten, die ununterbrochen nach unten fliessen. Die Fältelung des Obergewandes ist locker.

Die Architektur und die landschaftlichen Motive. Für das Grab Christi, welches auf dem Münchener Relief dargestellt ist, ist es charakteristisch, dass an ihm die klassischen Formen noch rein erhalten sind. Ein in zwei Stufen aufsteigender Unterbau ruht auf felsigem Boden. Auf diesem Unterbau erhebt sich ein viereckiges Erdgeschoss mit einer

antik gegliederten schmucklosen Türe, die zu ihren beiden Seiten je eine halbrunde Nische mit einer Statue hat. Von der linken Nische wird nur ein Segment des Bogens sichtbar; das übrige ist von dem daneben sitzenden Engel verdeckt. Die beiden Türflügel sind in drei viereckige Felder geteilt. Das Mauerwerk besteht aus regelmässig gelagerten Quaderstücken und ist an den Kanten von zwei lisenenartigen Streifen eingerahmt. Der Quaderbau wird oben durch zwei horizontale vorspringende Platten abgeschlossen. Darüber ladet das im Acanthus belebte Kranzgesims aus. Auf diesen Bau ist eine Rotunde aufgesetzt, die auf einer eigenen Crepis ruht. Diese besteht aus dem Ornament des laufenden Hundes, das von je zwei Rundstäben eingefasst ist. Auf dieser Crepis ruhen die schmalen, schlanken Säulen. Es sind Arcaden von gekuppelten Säulenpaaren; in den Zwickeln erheben sich die kleinen Postamente mit den Medaillons. Die Halbkreisbögen tragen den über ihnen aufsteigenden cylindrischen Tambour, aus dessen Fläche die Medaillons in Relief vortreten. Der Tambour wird oben durch ein vorspringendes Kranzgesims abgeschlossen, das durch Zahnschnitt und reiches Acanthus-Ornament belebt wird. Hinter dem Krönungsgesims erhebt sich die sanft anschwellende Kuppelwölbung, die auf dem Gipfel mit einem Acroterion verziert ist.

Aus dieser Beschreibung lässt sich schon sehen, wie stark die Antike hier noch nachwirkt. Man steht sogar unter dem Eindruck, dass man ein antikes Denkmal vor sich hat. Besonders ist der Stil der Ornamente ganz antik. Die Manier, in Medaillons Brustbilder anzubringen, um Denkmäler damit zu zieren, finden wir z. B. auf dem römischen Grabmal der Secundiner zu Igl (204) bei Trier, wie auf zahlreichen vornehmen Grabdenkmälern aus der römischen Zeit. Die Brustbilder kaiserlicher Familienglieder kommen, so in Medaillons angebracht, sehr oft auf den Consulardiptychen vor. Diese bieten uns in dieser Hinsicht eine vollständige Analogie. Auf einigen von ihnen (205)

hat das Postament, auf dem die Medaillons ruhen, dieselbe Form, wie auf dem Münchener Relief. Alle diese starken antiken Nachklänge sprechen entschieden dafür, dass das Münchener Relief in eine Zeit gehört, die der antiken Welt sehr nahe steht.

Das tritt noch klarer hervor, wenn wir dazu das landschaftliche Moment heranziehen. Der Olivenbaum, der das heil. Grab überschattet, mit seinen Blättern und Früchten, ist in so klare und feste Umrisse gefasst, wie wir es in der ganzen mittelalterlichen Kunst mit ihren Baummotiven nirgends mehr treffen. Während da eine zusammenfassende Behandlung in dieser Beziehung zum Vorschein kommt, ist es auf dem Münchener Relief möglich, jeden Zweig, jedes Blatt, jede Olive deutlich zu unterscheiden. Dasselbe können wir an dem klar und hart stilisierten Gefieder der beiden Vögel beobachten. Das schon beschriebene feine Quaderwerk des Grabbaues, das von sorgfältigster Durchführung ist, so dass jede Fuge sichtbar wird, zeigt uns dieselben Züge. In diesen prächtig ausgearbeiteten Zweigen und Früchten, in diesem reizvollen Gefieder, wo fast jede Einzelheit isoliert betrachtet und in ihren klaren Umrissen wiedergegeben worden ist, offenbart sich noch jene heidnische Freude an dem landschaftlichen Element, der wir auf den hellenistischen und römischen Reliefs begegnen. Aus der frühchristlichen Zeit sind es nur noch die Sarcophage, die uns darin eine völlige Analogie bieten. Auf einem von den ältesten, noch ganz in dem Geiste der Antike ausgeführten Sarcophag (206), wie auch auf mehreren anderen (207), begegnen wir demselben Olivenbaume, den wir auf dem Münchener Relief sehen. Es ist charakteristisch, dass es die altchristlichen Sarcophage sind, auf denen diese Motive noch zu Hause sind. Im Rabula-Codex aber sind in der Scene der Frauen am Grabe die Palmen, welche das Landschaftliche andeuten, illusionistisch behandelt, ebenso auf den Ampullen in Monza (208). Auf dem altchristlichen Elfenbeinrelief aus der Sammlung Trivulzi in

Mailand ist aus dem prächtigen Baume des Münchener Reliefs ein mächtiger Rebstock geworden. Die Beispiele, welche uns die mittelalterliche Kunst in dieser Beziehung bietet, zeigen die Bäume in einer ganz verschiedenen Form. Vergl. zum Beispiel eine Diptychontafel in Mailand (209), ein Elfenbeinrelief in Agram [wie ein ebensolches im Britischen Museum zu London (121)], eines in Buda-Pesth (85), eines im Louvre (120), eine Miniatur in München (56).

Dass wir uns mit dem Münchener Relief noch in der Gesellschaft der altchristlichen Sarcophage befinden, zeigt sich noch klarer aus einer Eigentümlichkeit, die bei diesen sehr auffallend ist. In der fortlaufenden Erzählung der biblischen Ereignisse, die auf den altchristlichen Sarcophagen illustriert werden, wird weder eine logische noch eine chronologische Folge eingehalten. Es fällt doch sofort in die Augen, dass gewisse Scenen immer auf den bestimmten Stellen erscheinen. Für die Erweckung des Lazarus, für den Wasser aus dem Felsen schlagenden Moses werden beständig die äussersten Teile der Reliefläche reserviert. Das kann nicht zufällig sein. Die Notwendigkeit, einen für das Auge angenehmen Abschluss des Reliefs zu geben, war in diesem Falle für den Künstler massgebend. Die Gegenstände mit den massiven Formen, wie es die Felsen oder die Aedicula des Lazarus sind, konnten den bequemsten Platz gewiss nur auf den Abschlüssen des Reliefgrundes haben. Aus denselben Gründen sitzen die Personen, welche in ihrer Handlung nach dem Zentrum des Bildes konvergieren, auf den äusseren Rändern des Sarcophags. Pilatus, der seine Hände wäscht; Herodes in der Scene des bethlehemitischen Kindermordes; Petrus in den Darstellungen des Fusswaschens; Job etc. haben ihren Sitzplatz beständig auf den Extremitäten des Sarcophags. Wir sehen ebenso, dass die aus den Wolken herabreichende Hand Gottes die Leere des einen Winkels einnimmt. Es ist nur eine seltene Ausnahme, dass man dieser Hand nicht in den Winkeln begegnet. Diese Eigentümlichkeit findet

auf dem Münchener Elfenbeinrelief ihre vollständige Analogie. Links unten, dicht neben dem Rande der Tafel sitzt der Engel auf einem Haufen von Steinen; da erhebt sich auch das Grab Christi, rechts lehnt sich an den Rand der Tafel die felsige Anhöhe an, auf welcher Christus emporsteigt; in dem Winkel ganz oben streckt sich die Hand Gottes dem Christus entgegen. Es ist also dieselbe Verteilung der Scenen auf der Bildfläche, wie wir es auf den altchristlichen Sarcophagen konstatiert haben. Es ist sogar möglich, dass auch diese Rücksichten den altchristlichen Künstler geleitet haben, die Scene der Auferstehung gerade mit der Scene der Himmelfahrt zusammenzustellen.

Die Reliefbehandlung. Mittelrelief mit glatter Hintergrundfläche von einem in Reliefshöhe stehen gebliebenen Rand eingeschlossen. Aus dem Reliefgrund entwickeln sich die Figuren heraus. Dies treffen wir nirgends in der mittelalterlichen Plastik. Der Künstler wagt nicht die Unterschneidungen. Man hat beständig das Gefühl, dass der Grund nur wegen der Figuren da ist. Sie werden nirgends von ihm losgelöst. Wir sehen z. B., wie die vorderste Frau im Halbprofil erscheint und doch mit ihrem Rücken und ihren Schultern an den Grund völlig gebunden ist. Dort, wo die Figuren drohen, von dem Grund sich zu entfernen, werden die Umrisse der Figuren graviert, um sie auf diese Weise an den Grund zu fesseln (vergl. die Aposteln, einen Soldat etc.). Die Reliefhöhe des Berges und des davor liegenden Apostels wird aus diesem Grunde nicht differenziert. Dies ist eine Eigentümlichkeit, welche nur noch auf den spätantiken Reliefs zu Hause ist. Es offenbart sich sonst die Lust des Künstlers, die Figuren von allen Seiten (also in allen Ansichten) den Zuschauern vorzuführen. Die Räumlichkeit der Figuren wird auch durch die Verkürzungen betont.

Der Künstler übersieht die Schranken der Bildfläche nicht, wie es sehr oft in der mittelalterlichen Kunst vorkommt. Die Figuren treten über den Rand nicht vor; kein

Glied des Bildes schneidet den Rahmen, wie wir es häufig in der späteren Kunst beobachten können. Ebenso stehen die Figuren noch fest auf dem Boden. Eine Isolierung der Dinge im Raume, wonach sich das Streben der mittelalterlichen Kunst geltend macht, ist hier noch nicht erreicht. Was die Grösse der Figuren im Verhältnis zu der Fläche anbelangt, folgt der Künstler hier der antiken Kunst. Auch die Art der Verteilung der Figuren über die Fläche ist sehr interessant. Einerseits sehen wir, dass der Künstler die Hebungen und Senkungen des Terrains benützt, um seine Gestalten und Gruppen über die Fläche zu verteilen, anderseits fällt in die Augen, dass alle Objekte an den Rändern des Reliefs links und rechts so verteilt sind, dass sich in der vertikalen Mittelaxe kein Gegenstand befindet. Die Symmetrie ist dabei nicht streng beobachtet.

In allen diesen Eigentümlichkeiten stimmt das Münchener Relief mit den hellenistischen und römischen Reliefs überein. Das Liverpooler Relief, welches die Darstellung der Frauen am Grabe auf der Münchener Tafel kopiert hat, zeigt eine ganz andre Reliefbehandlung. Die Figuren lösen sich vom Hintergrunde los (Vergl. z. B. die vorderste Frau hier und auf dem Münchener Relief!). Selbst die Unterscheidungen der Figuren sind vorhanden. Man fühlt schon, dass die Figuren isoliert im Raume betrachtet sind. Der Künstler des Liverpooler Reliefs bewegt sich also in einer anderen Atmosphäre; er ist das Kind einer neuen Zeit, die andere Tendenzen an den Tag legt.

Schluss über die Datierung. Aus dieser stilistischen Analyse wird es ersichtlich, dass das Münchener Relief einerseits der Antike sehr nahe steht, andererseits mit den altchristlichen Sarcophagen, die nichts anderes sind, als Produkte der spätrömischen Industrie, viele Berührungspunkte hat. Alle Umstände sprechen also deutlich dafür, dass das Münchener Relief in die frühchristliche Zeit gehört. In der letzten Zeit stimmen die Meinungen der meisten Gelehrten darin überein. Doch fehlt es nicht, wie wir gesehen haben,

an Meinungen, die dahin gehen, dass es auch eine karolingische Arbeit sein könne. Man könnte diese letztere Ansicht nur dann rechtfertigen, wenn wirklich manche Arbeiten aus der karolingisch-ottonischen Zeit ihren Vorbildern aus der altchristlichen Epoche so nahe ständen, dass es schwer wäre, einen Unterschied zwischen beiden zu markieren. Wir sind aber in der günstigen Lage, eine karolingische Arbeit, in der eine Scene dem Münchener Relief nachgebildet ist, zur Vergleichung heranziehen zu können und so die Unterschiede, welche die zwei Perioden — frühchristliche und karolingische — trennen, festzustellen (211). Es ist ein Liverpooler Relief, dessen untere Scene eine Copie der Darstellung der Frauen am Grabe auf dem Münchener Relief ist. Bei dem letzteren die gerade, stolze, vornehme Haltung der Frauen und des Engels; bei jenem eine leichte, demütige Verbeugung des Oberkörpers (Gestus der Unterwürfigkeit). Das linke Bein der vordersten Frau ist auf beiden Reliefs leicht zurückgezogen und zur Seite entlastet, aber während auf dem Münchener Relief der linke Fuss dieser Frau, der Natur der Bewegung des linken Beines entsprechend, den Boden nur berührt, steht die entsprechende Frau des Liverpooler Reliefs mit dem ganzen Fuss auf dem Boden. Die ruhig hängende rechte Hand derselben Frau auf dem Münchener Relief ist auf dem Liverpooler etwas nervös geworden: offen und schräg nach unten gestreckt, mit übertrieben zurückgebogenem Daumen zeigt sie uns ihre innere Fläche. In den mittelalterlichen Darstellungen der Frauen am Grabe, wo die Arme der Frauen bis zum Ellbogen hart an den Leib gepresst sind und sich erst von da frei bewegen, begegnen wir sehr oft diesem Gestus. Die linke Hand derselben Frau auf dem Liverpooler Relief hat ihre organische Verbindung mit dem Arme verloren und scheint als ein selbstständiges, an den Körper lose angefügtes Glied. Das graziöse Emporziehen bei der Frau in der Mitte ist hier in einen Gestus verwandelt, bei dem der ausgespreizte Daumen den Schleier drückt und hinzieht, die anderen Finger aber

schräg unter das Kinn gelegt sind. Ihr linkes Bein ist stark zurückgezogen, so dass es nicht mehr den Eindruck eines langsamen Schrittes macht. Auch bei der letzten Frau können wir die stärkere Betonung der Gebärden beobachten, wodurch die Gesten ihre Vornehmheit verloren haben.

Hier ist also eine unruhigere Bewegung, eine schärfere Betonung der Gebärden bei den Figuren zu konstatieren: im allgemeinen eine Unruhe, welche für die mittelalterliche Kunst besonders charakteristisch ist. Während der Künstler des Münchener Reliefs in der verständnisvollen Wiedergabe der Bewegungsmotive sicher auf dem Boden der Antike steht, zeigt eine gewisse Unsicherheit und ziemlich mangelndes Verständnis in der Wiedergabe derselben Motive auf dem Liverpooler Relief einen Künstler, der sich in einer ganz anderen Atmosphäre bewegt. Das ruhige und würdevolle Spiel der Hände dort verwandelt sich hier in eine übertriebene Gestikulation. Ein Streben nach Ausdruck ist an die Stelle der klassischen Ruhe getreten. Alles dies lehrt aufs bestimmteste, wo der Ursprung unseres Reliefs nicht zu suchen ist. Das schöne Motiv des Wachens z. B., welches später nie in dieser Form zum Ausdruck gekommen ist, konnte der carolingische Künstler nicht mehr verstehen. (Beide Krieger sollten nach ihm schlafen.) Verständlich war es nur noch in der Zeit der altchristlichen Sarcophage, wo es so klar zum Vorschein kommt.

Die reizvolle antike Architektur des Grabdenkmals Christi hat hier viel von ihrem Reize verloren; die schönen Ornamente des Münchener Reliefs sind hier entstellt; die Rotunde mit ihren zierlichen Formen ist hier ein offener auf den Säulenarkaden ruhender Pavillon geworden. Jene Freude an den schönen antiken Formen, die der Künstler des Münchener Reliefs empfunden hatte, kommt hier nicht mehr zum Vorschein. Der prächtige Olivenbaum mit seinen Vögeln ist völlig ausgelassen.

Während auf dem Münchener Relief der Engel — aus den Gründen, die für die frühchristliche Zeit charakteristisch

sind — neben dem Reliefrand seinen Platz hat, sitzt hier der Engel vor dem Grabbau selbst: an die Stelle des Steinhaufens, auf dem der Engel des Münchener Reliefs sitzt, ist hier, der carolingischen Tradition entsprechend, die losgerissene Tür des Grabbaues getreten. Ausserdem hat der Engel noch einen Stab bekommen.

Der Faltenwurf ist bei den Frauen sklavisch nachgebildet und trägt deswegen jene Trockenheit, die für Copien besonders charakteristisch ist. Die Kopftypen sind von verschiedenen Seiten entlehnt. In ihnen zeigt sich die missgestaltete Form eines Schönheitsideals, das der carolingischen Tradition vollkommen entspricht. In dieser Mischung verschiedener Typen und verschiedener Züge, welche sich durch die Benutzung und Verschmelzung der verschiedenartigsten Vorlagen erklären lässt, spiegelt sich das gesamte geistige Leben der carolingischen Epoche.

Es ist also offenbar, dass diese zwei Reliefs zwei verschiedenen Perioden angehören. Es zeigt sich deutlich, dass der Künstler des Liverpooler Reliefs bemüht war, nicht nur die Composition, sondern auch mehrere Züge, in denen sich der Reiz des Münchener Reliefs spiegelt, dem Geiste jener Zeit anzupassen, in der er lebte. Sein ablehnendes Verhalten gegen einige Motive, die für die Zeit, welcher das Münchener Relief angehört, charakteristisch sind, spricht deutlich genug dafür, dass wir mit dem Liverpool Relief in einer anderen Epoche stehen. Dass wir uns aber mit ihm in der carolingischen Periode befinden, zeigt ganz klar sein Verhältnis zur gesamten Tradition. Die Zusammenstellung der Grabesscene mit der Kreuzigung Christi ist ein par excellence carolingischer Zug (212). Man begegnet ihr wohl schon in der altchristlichen Zeit (im Rabula-Codex, auf einigen Ampullen), aber sie entsprach der Auffassung der carolingischen Kunstepoche in solchem Masse, dass man sie unverzüglich angenommen und sich zu eigen gemacht hat.

Mit der Liverpooler Tafel wird also für das Münchener Relief die carolingische Epoche, resp. IX. Jahrhundert,

terminus ante quem. Von jenem Zeitraum, welcher noch übrig bleibt, lassen sich aber sofort das VIII. und VII. Jahrhundert ausscheiden. Die Periode des Iconoclasmus (726 bis 842) im Osten und sehr geringe künstlerische Tätigkeit im Westen fallen mehr oder minder mit diesem Zeitabschnitt zusammen. Es wäre ganz unmöglich, für eine Arbeit solcher Feinheit und solcher Schönheit, wie sie das Münchener Relief zeigt, diese Zeit in Anspruch zu nehmen. Es bleiben noch IV., V. und VI. Jahrhundert übrig, von denen man jedoch das VI. Jahrhundert ernsthafter Weise nicht in Betracht ziehen kann. Es gibt kein Kunstwerk aus dem VI. Jahrhundert, welches mit dem Münchener Relief zur Vergleichung herangezogen werden könnte.

Von den anderen frühchristlichen Elfenbeinreliefs, auf welchen die Scene der Frauen am Grabe vorkommt, zeigt sich keines in so reinen antiken Formen, dass man an eine Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung denken könnte. Semper findet eine innige traditionelle Beziehung zwischen der Münchener Tafel und zwei anderen Elfenbeinreliefs in Mailand (213). Er betont besonders die Verwandtschaft des Reliefs aus der Sammlung Trivulzi mit dem Münchener Relief. Es gibt freilich einige Züge, die auf den ersten Blick erlauben, diese beiden Reliefs nebeneinander zu stellen. Der Grabbau auf der Trivulzitafel mit seiner halb-geöffneten, mit biblischen Scenen geschmückten Türe erinnert in mancher Beziehung an das Grabmonument des Münchener Reliefs. Doch springen die Unterschiede weit mehr in die Augen. Es ist unmöglich, anzunehmen, dass diese zwei Arbeiten demselben Kreise angehören. Haseloff (214) hält diese herrliche Elfenbeintafel aus der Sammlung Trivulzi für nahe verwandt mit einer Gruppe profaner Diptychen (Probianusdiptychon, das Hochzeitsdiptychon der Nicomachi und Symmachi etc.), aber er meint keineswegs, dass sie alle von derselben Hand herrühren und in dieselbe Zeit gehören. Zu demselben Resultat war Molinier (215) noch früher gekommen. E. Bertaux findet für die auf diesem Mailänder

Relief dargestellte Scene eine vollständige Analogie auf einem Mosaik des V. Jahrhunderts im Baptisterium zu Neapel (210). Jedenfalls ist die Trivulzitafel etwas später als das Münchener Relief. Für das frühchristliche Elfenbeinrelief in London, auf dem die Grabesscene dargestellt ist, ist dies zweifellos.

In der klassischen Vornehmheit und Ruhe; in der schönen Pose und in den reizvollen Gebärden seiner Figuren erlaubt das Münchener Relief noch eine Parallele mit der Lipsanothek in Brescia (216). Es sind wohl viele Unterschiede vorhanden, wie z. B. in den Kopftypen und in mehreren anderen Einzelheiten, die für den morgenländischen Ursprung der Lipsanothek sprechen, aber das Verhalten gegen die Antike ist bei den beiden dasselbe. Man setzt mit Recht die Lipsanothek in das IV. Jahrhundert. Nach allem, was wir von dem Münchener Relief gesagt haben, wäre es ganz konsequent, dasselbe Jahrhundert auch für das Münchener Relief in Anspruch zu nehmen. Der Umstand, dass die Scene der Auferstehung Christi auf den Sarcophagen dieser Zeit noch einen ausgeprägt symbolischen Charakter trägt, kann nicht entscheidend dagegen sprechen.

Schluss über die Provenienz. Das Münchener Relief ist iconographisch und stilistisch so im Geiste der späteren abendländischen Compositionen der auf ihm dargestellten Sujets gebildet, dass man es keineswegs als Produkt der oströmischen Kunst betrachten kann. Seine stilistischen und iconographischen Eigentümlichkeiten sprechen entschieden für die Herkunft aus dem Abendlande.

Die Frage über die nähere Lokalisierung ist sehr schwer zu beantworten. Es ist noch immer ziemlich gewagt, einen Versuch zu machen, die Elfenbeinwerke der frühchristlichen Zeit nach den Lokalschulen zu gruppieren, obwohl unsere Kenntnis der Denkmäler der ersten christlichen Jahrhunderte heute, besonders nach den Arbeiten von Strzygowski (217), bedeutend umfangreicher als früher ist. Die Tendenz, welche sich bei einigen Forschern geltend macht, die abendländischen

Elfenbeinbildwerke der frühchristlichen Zeit in möglichst viele Schulen zu zersplittern, ist, bei dem jetztigen Stande unserer Kenntnisse, nicht als Zeichen des Fortschrittes zu bezeichnen. Aus'm Weerth (218) unterscheidet für die frühchristliche Zeit drei Schulen: eine welche noch der antiken römischen Kunst angehört; die byzantinische und die oberitalische Schule (VII. Jahrhundert); Stuhlfauth (219) aber findet allein für das Abendland schon vier Schulen: in Rom (seit der Mitte des IV. Jahrh.); in Mailand (mit dem Beginn des V. Jahrh.); in Ravenna (im VI. Jahrh.) und in Monza (VII. Jahrh.). Ein zurückhaltenderes und vorsichtigeres Verfahren aber, das sich damit begnügt, die Dinge in grössere und breitere Gruppen zusammenzufassen, trägt bei jetzigem Anfangsstadium der Erforschung mehr zur Wahrheit bei, als das starke Spezialisieren, welches zu immer neuen Hypothesen führt. Deshalb wagen wir noch nicht, für diese Münchener Elfenbeintafel eine besondere Lokalschule zu suchen.

Es ist doch auffallend, dass wir die Scenen, welche auf dem Münchener Relief dargestellt sind, in der altchristlichen Zeit nur auf den gallischen Sarcophagen finden: die Scene der Himmelfahrt Christi findet in der Form, der wir auf dem Münchener Relief begegnen, ihre Analogien dreimal auf den gallischen Sarcophagen; es ist ebenso ein gallischer Sarcophag, auf dem drei Frauen in der Grabesscene erscheinen (220). Weiter ist es auffallend, dass es ausschliesslich die gallicanische Liturgie ist, in deren Formeln ein Gebet figuriert, welche die Turris, in der man sepulcrum christi gesehen hat, ausdrücklich erwähnt und dass die gallischen Schriftsteller des VI. Jahrhunderts mehrfach von diesem Gefäss sprechen. Wir wissen, dass Gallien am Ende des IV. Jahrhunderts in einem intimen Verhältnis zu Mailand stand. Für die gallischen Bischöfe war die kirchliche Autorität des Mailänder Bischofs massgebend (221). Duchesne sucht sogar den Geburtsort der gallicanischen Liturgie in Mailand selbst. Auch auf dem Gebiete der

Kunst lassen sich mehrmals die engen Beziehungen zwischen Mailand und Gallien nachweisen (222). Sie beide bilden unter sich eine geschlossene Gruppe Rom gegenüber. Doch sind ebenso viele Beziehungen zwischen den römischen und gallischen Sarcophagen zu konstatieren. Das spricht einerseits dafür, dass Gallien nicht ausschliesslich von Mailand abhängig war, anderseits dafür, dass es nicht möglich ist, auf eine völlig selbständige Produktion Galliens zu rechnen. Wir glauben, dass es am besten ist, bei dem zu bleiben, was jeden Zweifel ausschliesst, nämlich, dass die Münchener Elfenbeintafel eine abendländische Arbeit aus dem IV. Jahrhundert ist.

Es drängt sich die Frage auf, welchen Zweck kann unsere Platte erfüllt haben. Die Tafel zeigt vier Bohrungen in den Ecken und erlaubt deshalb keineswegs die Annahme, dass sie in ihrem jetzigen Zustande eine Diptychontafel gewesen ist. Die Platte musste angeschlagen gewesen sein. Sie konnte also an Reliquienschreinen oder Buchbänden eingefügt gewesen sein. Sie ist hoch 0,187, breit 0,117 m.

Welchem Zweck aber die Platte ursprünglich gedient hat, ist ebenso schwer zu sagen. Sie muss jedenfalls in unmittelbarer Verbindung mit der Messe gestanden haben. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sie auf der Seite einer Turris angeschlagen war. Wenn man in Betracht zieht, mit welcher Liebe und Sorgfalt das Grab Christi in der Darstellung der Frauen am Grabe hier im Relief ausgeführt ist, so liegt die Annahme nahe, dass die Tafel die Seite eines solchen Gefässes bildete, das man als sepulcrum Christi bezeichnete.

Anmerkungen.

1. Bock (Freiburger Diöcesan-Archiv 1866.) Die bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Christi etc. S. 435 ff.
2. Kondakoff, La sculpture de la porte de S. Sabine, citiert bei Pokrowski Ewangelie w pamjatnikach ikonographii etc. (in Trudy wosmago archeologiceskago kongressa wo Moskwje 1890.) S. 393.
3. Vide Vöge, Eine deutsche Malerschule etc. S. 132 und 199. Abbildung S. 185.
4. Meyer erklärt dies durch das in Frankreich und Deutschland blühende geistliche Schauspiel („Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden?" in Nachrichten der k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse 1903. Heft II).
5. Garrucci, Storia dell'arte cristiana 6 Bde. Prato 1873—1881. — Taf. 316. n. 2.; Le Blant, Etude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles Paris 1878. Taf. XXIX.
6. Le Blant, Etude etc. Taf. XXX.
7. Ibidem, Taf. XXXIII n. 2.
8. Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la gaule. Paris 1886. Taf. XVI n. 4.
9. Garr, 434. n. 2; 435. n. 1.
10. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinbildwerke I, n. 50., n. 65.; Vöge, Die Elfenbeinbildwerke der christlichen Epochen im Mus. zu Berlin N. 41. etc.
11. Kondakoff, Pamjatniki hristijanskago iskustwa na Atonje-Isdanie imperatorskoj Akademii Nauk S. Petersburg 1902. S. 138., 205., Taf III.
12. Pokrowski, S. 393.
13. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. B. und Leipzig 1896. S. 58 - 62.
14. Mommert, C., Die heil. Grabeskirche zu Jerusalem 1898. S. 204.
15. Sepp, Jerusalem und das heil. Land 1—2, 1873—76, I, S. 492. ff.
16. Tobler, T., Theodorici libellus de locis sanctis. S. Gallen 1865. S. 179.
17. Messmer in Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1862. S. 85. ff.

18. Venturi, Storia dell'arte italiana I, Milano 1901. S. 77.
19. Bulletino di archeologia oristiana 1865. S. 88.
20. Richter, J. P., Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. S. 59.
21. Bode, W., Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885. S. 18.
22. Repertorium für Kunstwissenschaft 1885. S. 168.
23. Schultze, V., Archäologie der altchristlichen Kunst 1895. S. 272.
24. Swarzenski, G., Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901. S. 63.
25. Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer 1882. I, S. 410.
26. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei 1894. S. 184.
27. VIII. Band der Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der k. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Leipzig 1883. S. 203.
28. Friedrich, C., Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen. S. 4 und 9.
29. Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Wien 1861. S. 110.
30. Molinier, Histoire des arts appliqués à l'industrie, I, S. 65.
31. The history of our Lord. London 1890. II, S. 263.
32. Revue de l'art chrétien 1897. S. 397. Anm. 1.
33. Gr. de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien. Paris 1870—75. IV, S. 371.
34. Cust, A. M., The ivory workers of the Middle ages. London 1902. S. 58.
35. Haseloff, A., Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Trier 1901. S. 100. Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhund. Strassburg 1897. S. 163.
36. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland 1845. I, S. 116.
37. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Düsseldorf 1871. IV_2, S. 656.
38. Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. London 1876. S. 337.
39. Förster, Denkmale deutscher Kunst, VII, Bildherei S. 2.
40. Riehl, B., Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode.
41. Bertaux, E., L'art dans l'Italie meridionale. Paris 1903. S. 437.
42. Ambrosius sagt: „Quomodo ergo solvendum, nisi quattuor evangelistas de diversis quattuor putes dixisse temporibus ut et personas alias mulierum et alias coniicias visiones? Denique aliae cum unguento prima sabbati veniunt: aliae sine unguento vespere sabbati. Istarum nomen exprimitur, illae de Galilaea secutae Dominum designantur". — Migne, Cursus patrol. latinae S. 1552.

Hieronymus sagt: „Quod diversa tempora istarum mulierum in Evangeliis describuntur non mendacii signum est, ut impii obiiciunt, sed sedulae visitationis officium, dum crebro abeunt ac recurrunt et non patiuntur a sepulcro Domini din abesse vel longius". — Migne, Band XXVI. S. 224.

Interessant ist in dieser Beziehung die Erklärung Gregors von Nyssa: Migne, Cursus patrol. graecae. Band 46. S. 633—645.

43. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei. Taf. XVIII. N. 45.
44. Garr, VI, 433. n. 8.; 434. n. 1, 2., 4., 5., 6., 7.; 435. n. 1.
45. Garr, IV, 251. n. 6.
46. Garr, 497. n. 1.
47. Garr, 315. n. 1.
48. Le Blant, E., Les sarc. chrét. de la gaule. S. 145. N. 208. (Fragment eines Sarcophags im Museum zu Aix.)
49. Garr, III, 139. n. 1.
50. Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der heil. Sabina. Trier 1900. Taf. IX.
51. Garr 454.; Labarte, Histoire des arts industriels au moyen age et à l'epoque de la renaissance. Paris 1864. Taf. VI.
52. de Fleury, R., La Messe V, Taf. 371.
53. Wir nehmen für die drei Phasen der mittelalterlichen Plastik die Terminologie an, welche Dehio vorschlägt; früh-, hoch- und spätmittelalterlich (Rep. f. Kunstw. 1902. S. 464).
54. Molinier I, S. 140.; R. de Fleury, La Messe II, S. 28.
55. Bertaux, E., L'art dans l'Italie meridionale. Taf. XIX.
56. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei. Taf. IX. N. 21.
57. Graeven II, N. 26.; Photographie Alinari 2876.
58. Venturi, Storia dell'arte italiana III, Fig. 652. S. 705.
59. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1893. S. 18.
60. Garr 350. n. 4.; 316. n. 2.
61. Kanzler, R., Gli avori dei musei profano e sacro della Bibliotheca Vaticana. Roma 1902.
62. Die beiden Scenen sind durch einen Baum getrennt. Dieser deutet an, dass die Scene sich im Garten abspielt. In diesen Darstellungen lässt sich ein schönes Beispiel für jene Art der Erzählung erkennen, die Wickhoff (Wiener genesis. Wien 1895) als completierende bezeichnet. Alle zeitlich getrennte Folgen der Auferstehung sollten vollständig übersehen werden, deshalb giebt der Künstler in einem Bilde: die Verkündigung der Auferstehung; wie Christus den Frauen erscheint und mit den Jüngern nach Emmaus geht.
63. Vide Pokrowski, S. 399—425.; Strzygowski Die koptische Kunst Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire vol. XII) 1905. S. XVIII.

64. v. Gabelentz, Die mittelalterliche Plastik in Venedig 1903.
65. Labarte Taf. XXVI., Venturie II, Fig. 483.
66. Dies ist eine Hymne aus dem griechischen Octoïchos, vergl. Pokrowski S. 397.
67. Garr, 350. n. 1., 2.; 351. n. 1., 4.; 353. n. 1., 4.; 349. n. 4. etc.
68. Detzel, Christliche Iconographie 1—2 Freib. i. B. 1894—96. S. (?)
69. Garr, 316. n. 2.; 350. n. 4.
70. Garr, 433. n. 8.; 434. n. 1., 2., 4., 5., 6., 7.; 435. n. 1.
71. z. B. Lebensbrunnen im Etschmiadzin-Evangeliar (Vide Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I), dann im Soissons-Evangeliar. (Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II_1. S. 70.).
72. Vergl. R. de Fleury, La Messe II, S. 1—39.
73. d. Fleury, R., L'evangile Tours 1874. II, S. 278.
74. z. B. eine Medaille Domitians (Durm, Baukunst der Griechen, Etrusker, Römer — Handbuch der Architectur II, 1., 2). Der erwähnte Schauspieler Beauméni war durch die Ähnlichkeit der antiken mit den altchristlichen Darstellungen so frappiert, dass er in seiner Restauration der Scene, wo der auferstandene Christus den drei Marien erscheint (auf dem erwähnten Sarcophag in Servanne), (Garr, 316. n. 2.), dem Grabe Christi, welches die Form einer Rotunde bekommen hat, oben die Beischrift Vesta hinzugefügt hat. Le Blant, Etude etc. Taf. XXX.
75. bei Mommert, Die heil. Grabeskirche zu Jerusalem.
76. de Fleury, R, La Messe II, S. 11.; Kraus, Real-Encycl.
77. Eine Beschreibung aus dem VII. Jahrhundert: Ara maxima, intus vacua est paulo, supra aliquot gradus elevata prope absidam, habet supra se marmoreum ciborium . . . sub quo corpora sanctorum dormiunt. — R. de Fleury, La Messe II, S. 13.
78. Molinier I, Taf. VI.; Garr, 449. n. 2.
79. Graeven, I, N. 24—25.; Garr, 446. n. 3.
80. Trésor des eglises et objets d'art français I, N 13.; Garr, 479. n. 17.
81. Graeven, I, N. 1.; Carr, 459. n. 3.
82. Nouveaux Melanges d'archéologie etc. 1874. S. 129.
83. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittetalter. Abbildung zum Ps. XV.
84. Semper, Revue de l'art chrétien 1897. Fig. IV. S 399.
85. Ibidem, Fig. I, S. 391.
86. Vöge, Eine deutsche Malerschule. Unter N. VI.
87. Ibidem unter N. V, S. 138.
88. Ibidem unter N. XV.
89. Ibidem unter N. XIV, S. 148.
90. Westwood, Illuminated Illustrations of the Bible 1846. Taf. 37.

91. Cahier et Martin, Melanges d'archéologie, d'histoire et de litterature II, Taf. IV.
92. Kataloge des bayerischen Nationalmuseums zu München, V. Band 1890. N. 160. Taf. VII.
93. Garr, 450. n. 1. und 2.
94. Trésorsdes églises et objets d'art français I, N. 12.
95. Vöge, Die Elfenbeinbildw. der christl. Epoch. in Berl. Mus. N. 41.
96. Maskell, A Description of the Ivories in the South Kensington Museum. London 1872. N. 266, 67.
97. Westwood, A descriptixe catal. of the fict. ivories in the S. Kens. Mus. Taf. XX.
98. Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler in den Rheinl. Taf. 34. n. 1.
99. Ibidem, Taf. 34. n. 2.
100. de Fleury, R., La Messe V, Taf. 350.
101. Cahier et Martin, La Monographie de la cathedrale de Bourges. Paris 1841—1844: Etude VIII, Fig. 4.
102. Ibidem, Et. XX.
103. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, Taf. XXVI. N. 70.
104. Ibidem, Taf. XXVI. N. 86.
105 Vide Mommert, Die heil. Grabeskirche zu Jerusalem.
106. Schäfer, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grossherzoglichen Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1872.
107. Trésor der églises et objets d'art français I, N. 30.
108. L'art pour tous, 13. Année, N. 355.
109. Vide Opera S. Germani (gestorben 576.): Sonum autem, quod canetur quando procedit oblatio, hinc traxit exordium . . . Nunc autem qrocedentem ad altarium corpus Christi non jam tubis curepraehensibilibus, sed spiritalibus vocibus praeclara Christi magnalia dulci modilia psallet Ecclesia. Corpus vero Domini ideo defertur in turribus, quia monumentum Domini in similitudinem turris fuit scissum in petra, et intus lectum, ubi pausavit corpus dominicum, unde surrexit Rex gloriae in triumphum. — Migne, Cursus patrol. latinae. Band 72. S. 92—93.
110. Romani non in turri, sed in capsa illud. (d. h. corpus Christi) deferebant (ad altare) — Ibidem, S. 86—87.

Olim solemnis missa non celebrabatur, quin ex praecedentis diei sacrificio Eucharistia deferretur ad altare; id in ecclesia Romana initio missae praestabant acolythi in capsis ut constat ex veteri Ordine Romano. In Gallicana vero diaconi hoc munus obibant ante oblationem, corpus christi deferentes in turribus etc. — Martene (Ibidem S. 92—93).

Vide weiter Opera S. Gregorii Turonensis:

Die diacono cui turris inter manus effugivit (De gloria martyrum cap. 85): „Tempus ad sacrificium offerendum advenit. Accepta quoque turre diaconus, in qua mysterium Dominici corporis habebatur, ferre coepit ad ostium etc.“ — Migne, Cursus patr. latinae, Band 71. S. 781.

111. Migne, Cursus patrol. latinae, Band 71. S. 1185.

112. Konstantin der Grosse giebt der Basilica im Vatican: patenam ex auro purissimo cum turre et columba — Liber pontificalis S 42.; der Papst Innocens (402.) giebt der neuen Basilica des Gervasius und Protasius turrem argenteam cum patena et columba deaurata — Ibidem S. 63.; S. Hilarius giebt dem Lateran turrem argenteam cum delphinis — Ibidem S. 77.

In Gallien: S. Remy: iubeo turriculum et imaginatum calicem fabricari — Texier, Dictionnaire d'orfévererie, de gravure et de ciselure chrétiennes 1857. S. 1411.; im Testament des S. Jriez: „Quod unusquisque locus sanctus habeat turres quattuor etc.; Flodoazt: turrem auream, quam ad votum suum fabricari fecerat super altare posuit S. Mariae Remensis ecclesiae — Texier S. 1411. Von S. Germanus vide Anm 109 und 110.

113. Vergl. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1883. S. 197.

114. Bastard, Bible de Charles le Chauve, Taf. XI.

115. Kraus, F. X, Geschichte der christlichen Kunst II_1, S. 39. Fig. 17.

116. Kondakoff, Pamjatniki hristijanskago iskustwa na Atonje. S. 214.

117. de Fleury, R., La Messe V, Taf. 385.

118. Molinier I, S. 139.; Venturi II, Fig. 162.

119. Annales archéologiques XXVII, Taf. I.

120. Photographie Giraudon 2006.

121. Graeven I, N. 50.

122. Photographie Ciraudon N. B. 676.

123. Cahier et Martin, Melanges d'archéologie etc. II, Taf. VII (?) Revue de l'art chrétien 1883. S. 180.

124. Hausmann, Lothringische Kunstdenkmäler N. 55.

125. Graeven I, N. 65.

126. de Fleury, R., La Messe V, Taf. 418.

127. Kraus, X. F., Geschichte der christl. Kunst II_1, Fig. 153.

128. Cahier et Martin, La monogr. de la cathedr. de Bourges Et. XVIII.

129. Nouveaux Melanges etc. II, S. 33.

130. Monumenti inediti pubblicati dall' Instituto etc. Band V, Taf. VI—VIII; Springer, Handbuch der Kunstgeschichte 1901. I, Fig. 638.

131. Klinkenberg. Die römischen Grabdenkmäler Kölns, S. 107. ff.
132. Ibidem.
133. Melch. de Vogüé, La Syrie centrale. Taf. 72. und 91.
134. Vide Anm. 109., 110., 112.

In einem alten gallicanischen Sacramentar aus dem Kloster Bobbio befindet sich diese Stelle: Benedictio calicis et pratenae et turris: Deus omnipotens, qui cum Moyse famulo tuo in Choreb mentem servanda populo tuo praecepta disponeres templum sanctum tuum qualiter aedificaret instituisti, precamur te, Domine, tuam maiestatem, ut hunc calicem, patenam et turrem, in quo celebraturi sumus sacrosancta mysteria coelesti benedictione sanctifices, atque benedicas ut sanctis vasculis tuis acceptabilem etc. — Migne, Curs. patr. lat. Band 71. S. 1185.

135. Fortunatus ad Felium episcopum Biturigensem, scriptum in turrem eius (aus der ersten Hälfte des VI. Jahrh.).

Turrim, quam Felix episcopus construendam curaverat ad continendum saerosanctum Christi corpus celebrat carmine:

Quam bene iuncta decent, sacrati ut corporis agni
Margaritum ingens, aurea dona ferant.
Cedant chrysolitis Solomonia vasa metallis,
Ista placere magis ars facit atque fides.
Quae data, Christe, ibi Felicis munera sic sint
Qualia tunc tribuit de grege pastor Abel.
Et cuius tu corda vides, pietate coaequas
Saraptae merito, quae dedit aera duo.

Migne, Curs. patrol. lat. Band 88. S. 144.

136. Ibidem.
137. Diese Function übten die Diaconen. Ein Gesang, Sonus genannt, begleitete diesen feierlichen Act. Einen klaren Begriff von dieser Procession giebt uns die byzantinische Liturgie, in welcher das Chor bei dieser Gelegenheit das Herubimlied singt. Vergl. Duchesne, Les origines du culte chrétien, Paris 1889. S. 78.; O. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim (Diss.) S. 16.
138. Vergl. Mommert, Die heil. Grabeskirche zu Jerusalem.
139. Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler in den Rheinl. Taf. 34. n. 5.; Bulletin monumental 1877. S. 229.; Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, I. S. 197.
140. Barbier de Montault (Bulletin monumental 1877. S. 229) setzt es in das XII. Jahrhundert.
141. Anderson 10268.
142. Labarte, Taf. XVI.
143. Sommerard, Les arts aus moyen age. Taf. XIV.
144. Pokrowski, S. 398.

145. de Fleury, R., L'Evangile II, Taf. 92.
146. Kondakoff in Drewnosti — Trudy moskowskago archeologičeskago obščestwa. VII. Band, Moskau 1877. Taf. IX. n. 1. und IX. n. 3.
147. Tikkanen, Die Psalterill. im Mittelalter. Fig. 79. S. 62.
148. Ibidem, Taf. V. n. 1.
149. Pokrowski, S. 398.
150. Aus'm Weerth, Kunstdenkm. in den Rheinl. Taf. XXV. n. 5., 6.
151. Kraus, F. X, Codex Egberti. Taf. 54.
152. de Fleury, R., La Messe V, Taf. 381.
153. Garr, 434. n. 7.
154. Garr, 455.
155. Springer, A., Psalterillustrationen etc. (Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften — phil.-hist. Klasse, Band VIII) 1883. Taf X.
156. Molinier I, S. 140.; R. de Fleury, La Messe II, S. 28.
157. de Fleury, R., La Messe I, Taf. 87.
158 Westwood, A descriptive cataloque of the fict. ivories inthe S. Kens. Mus. S. 114.; Maskell, S. 107.
159. So z. B. in einer Miniatur des Brit. Museums (Harl. 2588, Blatt 1091), wo der Engel dem Zacharias vor dem Altare erscheint. Der Altar steht aussen vor dem runden Tempel, aber die Scene ist doch im Innern des Tempels zu denken. Janitschek, Ada-Handschrift, Taf. 28.
160. Westwood, Illuminated Illustrations of the Bible, Taf. 37.
161. Westwood, Fac similes of the miniatures of the Anglo-Saxon and Irish manuscripts. London 1868. Taf. 46.
162. Garr, 497. n. 1.
163. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. S. 158. Vergl. dazu Strzygowski, Orient oder Rom, S. 56.
164. Wickhoff, Wiener Genesis. Wien 1895. Taf. XI, XXI, C.
165. Haseloff, Eine thüringisch-sächsiche Malerschule. Taf. V.
166. Ibidem, Taf. XLIV.
167. Vöge, Die Elfenbeinbildw. der christl. Epochen in k. Mus. zu Berlin N. 37.
168. Annales archéologiques XXVII. Taf. I.
169. Westwood, Facsimiles etc. Ausser Scepter hält der Engel noch einen diptychonartigen Gegenstand.
170. Venturi II, Fig. 162.
171. Westwood, Illumin. Illustr. of the Bible. Taf. 37.
172. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei. Taf. XXXI, N. 86.
173. de Fleury, R, La Messe II, Taf. 67.
174. Cahier et Martin, La monogr. de la cathedr. de Bourges. Et. VIII, Fig. 4. und Et. XX.

175. Forrer, R., Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Grabfelde von Achmim-Panopolis. Strassburg 1893. Taf. XVI, Fig. 9.
176. Bulletin monumental 1877. S. 226.
177. Pokrowski, S. 398.; Anm. 143.
178. Maskel, N. 149, 66.
179. Garr, 434. n. 6.
180. Aus'm Weerth, Taf. XL.
181. Garr, 450. n. 1.
182. Graeven II, N. 25.
183. Aus'm Weerth, Taf. XXXIV, n. 1., 2.
184. Cahier et Martin, La monogr. de la cathedr. de Bourges. Et. XV, XVI, XVIII, XX.
185. Garr, 350. n. 1., n. 2.; 351. n. 1.; 403. n. 4.; Le Blant, Etude etc Taf. XIV; L. n. 1.; S. 14.
186 Sepp, Jerusalem und das heil. Land, citiert bei Mommert.
187. Cahier et Martin, La monogr. de la cathedr. de Bourges. S. 83. ff.
188. Wir beschränken uns hier nur auf das Notwendigste. Für das übrige vergl. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. S. 292. ff.; Pokrowski, Ewangelie etc. S. 428—447.
189. Vide, Anm. 5., 7., 8.
190. Garr, 433. n 8., 10.; 434. n. 2., 3.; 435. n. 1.
191. Garr, III, 139. n. 2.
192. Kirchenlexicon oder Encyclopädie der katholischen Theologie. VI. Band. Freiburg i. B. 1889. S. 1. ff.
193. Le Blant, Les sarc. chrét de la gaule. S. 67. ff.
194. Sehr interessant ist in dieser Beziehung eine Stelle bei dem Papst Gregor I.: Aliud est coelum aereum, aliud aethereum. Coelum quippe aereum terrae est proximum, unde et aves coeli dicimus, quin eas volitare in aere videmus — Migne, Cursus patrol. latinae. Band 76. S. 1216.
195. Vergl. Gr. de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien IV, S. 403.
196. Wiegand, Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der heil. Sabina. Taf. XIV.
197. Leitschuh, Geschichte der carolingischen Malerei; Nouveaux Melanges d'archéologie etc. 1874. S. 131.
198. Pokrowski, S. 446. Fig. 213.; D'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments depuis sa decadence etc. 1- 6. Paris 1823. V. Band. Peinture. Taf. XLIII. n. 4.
199. Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bonn 1857—1866. Taf. 34. n. 2a.
200. Ibidem I, Taf. 27. n. 1.

201. Westwood, Facsimiles of the miniatures etc. Taf. 45.

202. Vöge, Die Elfenbeinbildn. der christl. Epochen in k Mus. zu Berlin. N. 32.

203. Die ähnliche Haltung: Garr V, 280. n. 4.; VI 500. n. III — Wickhoff, Wiener genesis. Taf. IX.

204. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte 1901. I. Fig. 649.

205. z. B. Diptychon des Consuls Anastasius; Labarte, Taf. III; Molinier I, Fig. 17.

206. Le Blant, Les sarc. chrét. de la gaule. Taf. LIX. Fig. 1.

207. Ibidem, Taf. XLV (Garr, 402. n. 2.); Garr, 302. n. 3., n. 4. etc.

208. Garr, 434. n. 1.

209. Garr, 450.

210. Bertaux, E., L'art dans l'Italie meridionale. Fig. 7.

211. Die Litteratur:
Stuhlfauth, Die altchristl. Elfenbeinplastik. S. 158.
Maskell, S. 169 (nach ihm byzantinisch und aus 6.—7. Jahrh.).
Adfield, Catalogue of the Arundel fictile ivories IV, S. 37;
Pulszky, Catalogue of the Fejérváry ivories. Liverpool. S. 45;
Waring and Scharf, Art-Treasures of the united Kingdom etc. S. 9;
Gatty, Catalogue of Mediaeval and Later Antiquities contained in the Mayer Museum. Liverpool 1883.; Westwood, Catalogue of the fict. ivories in the S. Kens. Mus. N. 239.
Molinier I, S. 138 (nach ihm zeigt starke byz. Einflüsse und stammt aus XI. Jahrh.).
Bode, W., Geschichte der deutschen Plastik S. 19 (nach ihm sächsisch und X. Jahrhundert).

212 Die Beispiele bei Vöge. Eine deutsche Malerschule. S. 117. Anm. 1.

213. Garr, 450 n. 2. und die frühchristliche Elfenbeintafel aus der Sammlung Trivulzi in Mailand.

214. Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen 1903. S. 58 ff.

215. Molinier I, S. 63.

216. Graeven II, N (?); Garr, 441., 442., 443., 444., 445.

217. Strzygowsk, Orient oder Rom 1901; Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte 1903; Etschmiadzin-Evangeliar 1891.

218. Real-Encyclopädie etc. I, S. 402.

219. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik.

220. Garr. 316. n. 2. Von dieser Scene (die stark beschädigt ist) steht bei Peiresc folgendes geschrieben: „Sepulcrum apertum, a satellitibus dormientibus custoditum. Tres virgines supplices, una manum ad christum admovens." Zu beiden Seiten des offenen Grabes steht je ein Krieger mit einer Tunica und Chlamys bekleidet.

221. Duchesne, Les origines du culte chrétien. Paris 1889. S. 32—89.

222. Goldschmidt, A., Die Kirchenthür des heil. Ambrosius in Mailand. Strassburg 1902.

Lebenslauf.

Im Jahre 1874 Sept. 17. (alten Stils) geboren.

1893 die Maturitätsprüfung in Kragujewatz bestanden.

1897 die Hochschule in Belgrad absolviert.

1897 Nov. 1. (a. S.) zum Gymnasiallehrer in Pirot ernannt.

1898 am Gymnasium zu Belgrad versetzt.

1900 die Staatsprüfung aus der klass. und slav. Philologie bestanden.

1900 Juli 3. (a. S.) zum Gymnasialoberlehrer in Kragujewatz befördert.

1900 Sept. 1. bis 1901 Sept. 1. auf Urlaub an der Universität zu München bei den Herren Dozenten: Krumbacher, J. v. Müller, Weyman, Vollmer und Dyroff.

Vom 1. März 1902 bis 1. April 1904 an der Universität zu München bei den Herren Dozenten: B. Riehl, Furtwängler, Weese, Voll und Lipps.

Vom 1. April 1904 bis 16. Mai 1905 an der Universität zu Halle a. S. bei den Herren Dozenten: A. Riehl, Robert, Goldschmidt und Schwarz.

An den Seminarübungen hatte ich mich bei den Herren Dozenten Krumbacher, B. Riehl, Furtwängler, Voll, Robert und Goldschmidt beteiligt.

Besonders verpflichtet fühle ich mich dem Herrn Prof. Krumbacher, dessen fachmännische Leitung seines

byzantinischen Seminars mir vom grossen Nutzen war, meinen Dank auszusprechen. Ebenso dankbar bin ich dem Herrn Prof. B. Riehl, der mir die ersten Anregungen zum Studium der Elfenbeinskulptur gegeben hat. Der Herr Prof. Goldschmidt hat mir gestattet, seine reiche Sammlung der Photographien durchzusehen und hat auch sonst meine Studien gefördert, deswegen bin ich ihm verbindlichst dankbar. Ich danke auch den Herren Professoren Robert, Furtwängler und Voll und allen anderen Dozenten, bei denen ich die Vorlesungen gehört habe.

BETREFFENDE

D EN

e Engelsch-Fr
an den o

GETROUWE EN ONVERKORTE GEAUTORISEERDE VER

NK 5870 P45
Petković, Wladimir
Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 03 13 14 018 8